АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 3 ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ 1968

Год издания одиннадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

А. С. Бушмин. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения 3
Ф. Я. Прийма. Черты поэтического стиля Некрасова 15
Ф. И. Евнин. Мышкин и другие (к столетию романа «Идиот») 37
К. Д. Муратова. К спорам о русском характере в канун пролетарской революции 52
В. Г. Чеботарева. Народно-поэтические мотивы в романе «Русский лес» . . 66

ПОЛЕМИКА

Уолтер Бикери (*США*). К вопросу о замысле «Розы» Пушкина 82
М. П. Алексеев. Еще раз о стихотворении Пушкина «Роза» 91

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Г. Базанов. «Капитал» Карла Маркса в годы «хождения в народ» в России (1872—1875) 116
Л. Н. Назарова. Тургенев в полном издании (к завершению академического собрания сочинений и писем И. С. Тургенева) 131
А. А. Александров. О стихотворной повести 30-х годов 142
Т. А. Мирсалимова. О творчестве Александра Аросева 151
А. А. Рошаль. М. Горький и А. Ф. Писемский 155
М. М. Гин. Неизвестное письмо Н. К. Михайловского о М. Горьком 158
Е. Р. Ольховский. История одного несостоявшегося псевдонима 160
А. Я. Альтшуллер. Чехов и Александринский театр его времени 164

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД

В. Н. Афанасьев. И. А. Бунин и русское декадентство 90-х годов (в порядке постановки вопроса) 175
Эвелин Харден (*США*). Два письма А. С. Грибоедова 182
И. Ф. Мартынов. «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова и литературная полемика 60—70-х годов XVIII века 184

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Г. В. Стадников. К вопросу об одной «неточности» в рецензии Н. А. Добролюбова «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова» 192
М. И. Привалова. От Курочкина или от Щедрина? (Об истоках одного сатирического приема) 195
А. Ф. Макеев. Г. Н. Потанин-писатель и Г. Н. Потанин-путешественник . . 197

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. Григорьев. Русский модернизм в зарубежном литературоведении . . 199
Мария Рев (*Венгрия*). Салтыков-Щедрин в венгерской прессе и литературной критике (1859—1945) 215
С. А. Фомичев. Новое издание произведений А. С. Грибоедова 221
В. П. Вильчинский. Книга об истории «Подпольной России» 225
Л. Ф. Ершов. Польская исследовательница о драматургии Леонида Леонова 228
Н. К. Пиксанов. Гражданская патетика раннего Горького в юношеском восприятии (из моих студенческих воспоминаний) 232

ХРОНИКА 235
В. А. Бочкарев. Вдохновенный поиск (памяти А. П. Скафтымова) 250
Памяти А. Г. Достоевской 255

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. 4. Тел. 12-42-24

Журнал выходит 4 раза в год

Технический редактор *М. Н. Кондратьева*
Корректоры *Е. В. Вивчар, Э. В. Коваленко* и *А. Х. Салтанаева*

Сдано в набор 12/VI 1968 г. Подписано к печати 11/IX 1968 г. М-38440. Бум. л. 8. Бумага 70 × 108¹/₁₆. Печ. л. 16 = 22.4 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 29,52. Тираж 10100. Зак. 1150.

1-я тип. издательства «Наука», Ленинград, В-34, 9 лин., д. 12

lib.pushkinskijdom.ru

А. С. БУШМИН

ОБ АНАЛИТИЧЕСКОМ РАССМОТРЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Принципы анализа художественного произведения как идейно-образного единства — сложнейший вопрос литературоведческой науки.

Возможно ли и целесообразно ли вообще расчлененное, аналитическое исследование художественных единств? Можно ли явление искусства познать в логических понятиях, выразить в научной форме? Споры об этом не прекращаются. Мы здесь остановимся лишь на некоторых предубеждениях против научной интерпретации художественного произведения.

Содержание и форма не существуют раздельно. Они всегда «вместе», в нерасторжимом единстве, как две взаимопроникающих стороны единства, два аспекта единого целого. Граница между ними — понятие не пространственное, а логическое. Отношение содержания и формы — это не отношение целого и части, ядра и оболочки, внутреннего и внешнего, количества и качества; это отношение противоположностей, переходящих друг в друга. «... *Содержание* есть не что иное, как *переход формы* в содержание, и *форма* есть не что иное, как *переход содержания* в форму».[1] Такова философская формула, предостерегающая нас от грубого, упрощенного понимания сложного, подвижного диалектического единства категорий формы и содержания вообще и в области искусства в особенности.

«В художественном произведении идея с формою должна быть органически слиянна, как душа с телом, так, что уничтожить форму значит уничтожить и идею, и наоборот... Единосущность идеи с формою так велика в искусстве, что ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи».[2] «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму».[3]

Художественное произведение, взятое как целое, не только богаче суммы составляющих его элементов. Оно качественно отлично от простой суммы этих элементов. Оно представляет собою ту сложную функционально-подвижную систему связей, в которой каждый элемент органически взаимодействует с другими, влияет на них и, в свою очередь, испытывает их совокупное влияние, приобретая вес и значение, которых он не имеет в своем обособленном виде. Это — эффект сцепления.

Лев Толстой заявлял, что идею своего романа «Анна Каренина» он не смог бы выразить иначе, как только «написать роман тот самый, кот[орый]... написал, сначала».[4] Суждение великого художника по-

[1] Гегель, Сочинения, т. I, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 224.

[2] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 316.

[3] Там же, т. IX, стр. 535.

[4] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 62, Гослитиздат, М., 1953, стр. 268—269.

lib.pushkinskijdom.ru

стоянно приводится для доказательства тезиса о нерасторжимости идеи и ее образного воплощения. В недавнее время К. Федин высказался в аналогичном духе, охарактеризовав автономию художественности от идейности как «опасное расщепление самого ядра литературного искусства».[5] Слова нашего выдающегося писателя о недопустимости «расщепления ядра» быстро вошли в литературно-критический оборот как одно из авторитетных новейших напоминаний о необходимости воспринимать идейность и художественность в их целостности. Хотя такого рода высказывания, очевидно, так же стары, как само искусство, они сохраняют все свое глубокое значение. Они характеризуют центральный момент в понимании специфики искусства, касаются основных категорий эстетики вообще и литературной теории в частности.

Литературовед никогда не должен забывать фундаментального теоретического положения эстетики о единстве формы и содержания, вместе с тем он, по нашему убеждению, не должен рассматривать его как наложение запрета на аналитический подход к художественному образу.

Всегда справедлив и закономерен протест против односторонних произвольных операций, игнорирующих взаимопроникновение, взаимообусловленность формы и содержания, недооценивающих роль композиционного фактора. Нередко, однако, такой протест переходит свои разумные пределы, посягает вообще на право литературоведа расчленять целое в процессе анализа, отвлекать форму от содержания или содержание от формы. Полагают при этом, что будто бы вообще логические понятия искажают и умерщвляют целостность представления о художественном творении.

Крайние сторонники такого взгляда вообще не считают возможным и нужным научное изучение явлений искусства, они отдают предпочтение непосредственному постижению целого, отстраняют приемы научного анализа, заменяя их приемами «вчувствования», «вчитывания». Это нашло своеобразное выражение и в современных спорах о методах изучения литературы в средней школе. Предлагалось, например, отказавшись от всех литературоведческих понятий и даже от учебников, заменить все это выразительным чтением.[6] В этом же духе высказывался и С. Маршак: «Для того чтобы понять „что́ внутри“, как выражаются дети, нет никакой необходимости нарушать цельность художественного произведения. Надо только поглубже вглядеться в него, не давая воли рукам».[7]

Примеры примитивного анализа художественных единств находятся под постоянным огнем критики, над ними издеваются, и они заслуживают издевательства. Аргументы, обосновывающие синтетичность художественного образа, настолько убедительны и приводятся в таком изобилии, что невольно закрадывается мысль, не слишком ли сильно мы ломимся в открытые двери. Кто же не признает ныне единства формы и содержания?

Нет у нас недостатка и в таких выступлениях, в которых доказывается, что синтетичность художественного образа вообще неподвластна научной форме познания, что эта форма многого не улавливает в искусстве, что логическое расщепление формы и содержания недопустимо и т. д. Все это делается порой весьма талантливо и невольно внушает сомнение в целесообразности научной интерпретации произведений искусства.

---

[5] Что такое современность? Сборник статей. Изд. «Правда», М., 1960, стр. 286.

[6] См.: «Вопросы литературы», 1961, №№ 8, 12; 1962, №№ 3, 8; Л. Ковалева. Нужен ли учебник? «Литературная газета», 1962, № 142, 29 ноября (см. также №№ 126, 137, 150).

[7] С. Маршак, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М., 1960, стр. 331.

lib.pushkinskijdom.ru

Остается пожелать, чтобы нашлись литературоведы, которые были бы способны с такой же энергией и с таким же успехом опровергать предубеждения против целесообразности логического анализа явлений искусства, которые бы смело порывали с этими предрассудками и видели бы в сложной синтетичности художественного образа не противопоказание, а напротив, побудительный мотив к углублению анализа.

Противники аналитического подхода к художественному образу допускают явное смешение категорий художественной литературы с принципами науки о литературе, отождествляют специфику литературы и специфику литературоведения.

Не расщепляйте «ядро»! Этот призыв справедлив и необходим в обращении к художникам. Так обстоит дело в искусстве. Но означает ли это, что расщепление целого на части, противопоказанное произведению искусства, противопоказано также и науке об искусстве? Много ли значила бы наука, и была ли бы вообще возможна она, если бы она, приняв этот призыв к исполнению, отказалась от своего права расчленять целое на части, абстрагировать форму от содержания и т. д.? Наука о литературе усваивает свой предмет в присущих ей формах мысли и понятия.

Разного рода предрассудки о невозможности постижения сущности явлений искусства в понятиях нашли свое решительное опровержение еще в «Лекциях по эстетике» Гегеля, доказывавшего, что искусство «получает свое подлинное подтверждение лишь в науке».[8]

Белинский, столь тонко, глубоко, разносторонне постигавший слитность, нерасторжимость, единосущность формы и содержания в произведениях искусства, вместе с тем не признавал никаких противопоказаний для их аналитического изучения. Искусство, говорил он, подлежит ведению науки, разума. «Для этого ему только один путь и одно средство — разъединение идеи от формы, разложение элементов, образующих собою данную истину или данное явление. И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, разрушающий прекрасное явление для того, чтоб определить его значение. Разум разрушает явление для того, чтоб оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем. От процесса разлагающего разума умирают только такие явления, в которых разум не находит ничего своего и объявляет их только эмпирически существующими, но не действительными. Этот процесс и называется „критикою“».[9]

Единство и нераздельность художественного произведения не могут отнять у науки об искусстве права на разделение единства. Уместно по этому вопросу выслушать суждение виднейшего представителя интуитивной эстетики. «Человеческий дух, — писал Бенедетто Кроче, — может перейти от эстетического к логическому, разрушить выражение или мышление индивидуального мышлением универсального, разрешить выразительные факты в логические отношения именно потому, что эстетическое является первой ступенью по отношению к логическому... Из эстетиков мы превращаемся при этом в логиков, из созерцателей выражений — в людей, занятых рассуждениями. Против этого, разумеется, нельзя выставить никаких возражений. Как бы иначе могла зародиться наука, которая, если и имеет своей предпосылкой эстетические выражения, тем не менее свою цель видит в том, чтобы выйти за их пределы? Логическая или научная форма, как таковая, исключает форму эстетическую. Кто обращается к научному мышлению, тот уже не созерцает эстетически, хотя его мышление и принимает в свою очередь с необходимостью... эстетическую форму. Заблуждение начинается тогда, когда из понятия хо-

[8] Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 14.
[9] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 270.

lib.pushkinskijdom.ru

тят вывести выражение, а в замещающем факте открыть законы замещенного факта, — когда не замечают различия между второй ступенью и первой и вследствие этого, поднявшись до второй, утверждают, что находятся в сфере первой».[10]

В чем же сущность научной трактовки художественных произведений, каковы ее задачи и цель? Научная форма не исчерпывает художественного образа, не улавливает всей полноты его многозначного смысла, не заменяет производимого им впечатления. Если бы это было возможно, то ненужным оказалось бы искусство. Но, с другой стороны, если бы были невозможны какие-либо соотношения между художественным образом и его выражением в научной форме, то не оставалось бы почвы для науки об искусстве.

Художественный образ *нельзя свести* к логическим понятиям, но его *можно перевести* на язык логических понятий. Вопрос о познании искусства в научной форме не следует приравнивать к вопросу о сводимости художественных образов к логическим понятиям. Первое и возможно и необходимо. На этом основана вся наука об искусстве. Второе невозможно и выражает собою плоскую позитивистскую концепцию иллюстративности искусства. В изучении явлений искусства равно несостоятельны и принцип позитивистского редукционизма, игнорирующий художественную специфику, и неокантианская, риккертианская трактовка искусства как иррационального мира индивидуальных явлений, не имеющих никакой законосообразности, неподвластных научной форме.

Ни одна наука не ставит и не может ставить себе задачей воспроизведение действительности во всем богатстве ее проявлений и изменений. В конце концов всякое научное обобщение есть и упрощение, облегчающее наше поведение в мире бесконечно разнообразных явлений. Идеализирующая абстракция, поиски тождественного в изменяющемся предмете — это и неизбежное и необходимое в науке упрощение. «Мы не можем представить, выразить, смерить, изобразить движения, не прервав непрерывного, не упростив, угрубив, не разделив, не омертвив живого. Изображение движения мыслью есть всегда огрубление, омертвление, — и не только мыслью, но и ощущением, и не только движения, но и **всякого** понятия».[11] Общественное бытие складывается из всей суммы изменений, вносимых отдельными производителями. «Сумму всех этих изменений во всех их разветвлениях не могли бы охватить в капиталистическом мировом хозяйстве и 70 Марксов. Самое большое, что открыты *законы* этих изменений, показана в главном и в основном *объективная* логика этих изменений и их исторического развития...» [12]

Научные понятия и определения не исчерпывают всего конкретного богатства художественного образа, не улавливают целостности производимого им эстетического впечатления и т. д. Все это верно. Неверно лишь мнение, что будто бы логическая интерпретация ничего не дает для понимания художественного произведения или даже искажает его. Когда это говорят литературоведы, то они тем самым проявляют явную непоследовательность, продолжая все-таки заниматься изучением литературы.

Задача научного рассмотрения заключается вовсе не в том, чтобы найти исчерпывающую рациональную формулу для художественного образа. Наука об искусстве не может — и не ставит перед собой такой цели — соперничать с искусством богатством представлений. Цель ее иная. «Наука, разлагающею деятельностью рассудка, отвлекает общие идеи от

---

[10] Б Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика М, 1920, стр. 40—41.

[11] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр 233

[12] Там же. т. 18, стр. 345.

lib.pushkinskijdom.ru

живых явлений. Искусство, творящею деятельностью фантазии, общие идеи являет живыми образами».[13]

Научная форма имеет целью не заменить образ каким-либо логическим эквивалентом, а представить его в *иных* измерениях, отойти от него, чтобы лучше его познать, расчленить целое, чтобы выявить закон его сочленения, объяснить его во всех его внутренних и внешних связях — и этим самым дать основные руководящие понятия для ориентации в бесконечном многообразии явлений искусства.

Анализ изучаемого произведения важен не сам по себе, а ради последующего синтеза, возвращающего нас к исходному целому, которое выступает теперь уже как научно познанное конкретное.

Расчленение, дробление сложного единства с целью познания составляющих его элементов, углубление анализа уводит нас от целого. На этом пути качество, специфика художественного образа обедняется. И было бы плохо, если бы все дело изучения произведения заканчивалось на стадии анализа. Анализ был бы вовсе не нужен без последующего синтеза, без восхождения от абстрактного к конкретному. «Конкретное потому конкретно, что оно есть синтез многих определений, следовательно, единство многообразного. В мышлении оно поэтому выступает как процесс синтеза, как результат, а не как исходный пункт, хотя оно представляет собой действительный исходный пункт и, вследствие этого, также исходный пункт созерцания и представления. На первом пути полное представление испаряется до степени абстрактного определения, на втором пути абстрактные определения ведут к воспроизведению конкретного посредством мышления».[14]

Процесс изучения — это «соединение анализа и синтеза, — разборка отдельных частей и совокупность, суммирование этих частей вместе».[15] Анализ является лишь необходимым условием достижения более высокой цели — научного синтеза. И эта цель достигается тем успешнее, чем глубже, подробнее, дифференцированнее анализ, не порывающий с диалектикой отношений формы и содержания и при этом условии смело идущий по пути членения сложного строения художественного образа.

Логические категории, термины, понятия, определения суть моменты познания художественного образа; они выделяют, фиксируют главное, существенное, закономерное в нем и тем самым дополняют, углубляют, обогащают наши представления о произведении по сравнению с его непосредственным конкретно-чувственным читательским восприятием. В противном случае зачем же существуют критика и литературоведение?

Правда, отказ от строго научного исследования оставляет возможность заниматься описательным литературоведением, близким по приемам и стилю к художественному произведению. Этот путь и предлагают те, кто последователен в своем отрицании целесообразности аналитического подхода к произведению. Но если литературоведение мыслить только как науку описательную, родственную беллетристике, то оно лишается своего самостоятельного познавательного значения, так как самое идеальное описание произведения — это само данное произведение. Пересказывание, повторение, беллетризованное дублирование его есть именно тот путь, следуя которым литературоведение удаляется от науки, не становясь в то же время и искусством, и который ничего не сулит науке, кроме опасности быть задушенной под тяжестью бесконтрольных и бесполезных многописаний. Так бывает: тщетно гоняясь за чужим, теряют свое — и ничего не достигают.

---

[13] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 158.
[14] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 12, стр. 727.
[15] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 202.

lib.pushkinskijdom.ru

Каждый из двух способов освоения художественного произведения — непосредственное восприятие его и познание его в понятиях — имеет свой смысл и значение. Они не отменяют и не заменяют, а взаимно дополняют друг друга. Тут совершенно неуместен вопрос: что лучше? Одно дает то, чего не может дать другое.

Тезис об антагонизме между художественным образом и его выражением в понятиях, об их фатальной разобщенности порождается очевидным недоразумением: к научному мышлению предъявляют требования, противоречащие его природе, ждут от него ответов в форме, соответствующей мышлению художественно-образному, — и сетуют, что оно, научное мышление, продолжает говорить на своем языке, на языке логических понятий. Явление искусства в его непосредственной чувственной форме и в форме научных понятий не остается одним и тем же. Иначе и не может быть. Таково, в принципе, соотношение не только между искусством и наукой об искусстве, а и вообще между реальным объектом и его выражением во всех сферах научного познания. Наука «осваивает мир исключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира».[16] Если единство конкретно-чувственной формы и идейного содержания является непременным условием существования художественного образа в произведении и его непосредственного восприятия как такового, то «расщепление» образа является столь же необходимым условием его вхождения в процесс логического мышления, его существования в понятиях. Исходить из предпосылки «недопустимости» перевода явлений искусства на язык логических понятий — это значит ликвидировать науку об искусстве. Наука не может обойтись без анализа, без «расщепления». Ведь даже и те из литературоведов, которые упорно декларируют «нерасщепимость ядра», «нерасторжимость единства», поступают так в полном противоречии со своей научной практикой, т. е. и они все-таки анализируют, «расщепляют».

Можно было бы привести из работ литературоведов и критиков множество превосходных и, в сущности говоря, справедливых, дельных суждений о необходимости воспринимать художественное произведение как целое, не дробя, не расчленяя его на части, компоненты, элементы и т. д. Но все это превосходно с точки зрения художника и является, по существу, формулировкой точки зрения художника, а не исследователя литературы. И лучшим доказательством верности такого заключения служит следующий факт. Как только те же самые авторы, которые только что выдвинули «правильные» суждения о «нерасщепимости» художественного целого, переходят к более конкретным характеристикам этого целого, они неизбежно начинают расчленять, дробить, анализировать, абстрагировать части от целого, т. е. начинают действовать «неправильными», ими же самими осужденными способами.

Можно было бы сослаться на Н. К. Гея, автора интересного исследования «Искусство слова». Он с большим успехом развивает, сопровождая свои доказательства множеством свидетельств художников и ученых, понятие о художественности, о подвижности целостной структуры произведения, взаимодействии, взаимопроникновении всех составляющих его элементов. Другими словами, он занимается не чем иным, как научным анализом целого, чтобы разобраться в том, что это именно *сложное* целое. Но в противоречии с этим находятся некоторые формулировки автора, выражающие как бы недоверие к логическому анализу. Н. К. Гей пишет: «Отстаивая мысль о концептуальности образа и сразу же проводя грань, намечая принципиальное различие между логическим, понятийным, науч-

[16] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е. т. 12, стр. 728.

lib.pushkinskijdom.ru

ным освоением действительности и образным, художественным, эстетическим, следует говорить об общности этих разных форм мышления, взаимодополняющих друг друга. Они соотносимы друг с другом по „принципу дополнительности", согласно которому существуют несовместимые, но неразрывно связанные явления». Вслед за этим, на наш взгляд, совершенно верным положением, идут суждения, которые уже не оставляют места для «общности», «соотносимости». Всякая попытка передать в словах содержание и суть художественных произведений, говорит автор, «приводит или к бесконечному их обеднению, или даже к несовместимым, противоречащим одно другому истолкованиям... Чтобы войти в мир произведения, надо повторить его от слова до слова, чтобы исчерпать содержание и идею даже небольшого стихотворения, надо повторить это стихотворение, как оно есть... Разрушив форму стихотворения, мы получим не ослабленное содержание и даже не обозначение темы, а самую банальную сентенцию».

Повторить от слова до слова? В таком случае идеальным пониманием произведения было бы заучивание его наизусть. Но можно бесконечно повторять произведение, заучивать его «от слова до слова» и вовсе не понимать его смысла. Так часто бывает в случаях заучивания стихов детьми. Конкретное в научном познании требует логических определений, и чем оно сложнее, тем больше требуется этих определений.

«Необходимо договориться, — пишет далее автор, — что... любая попытка передать поэтическое через логическое — не упрощение поэтической идеи за счет опускания второстепенного, неглавного, а выражение другой мысли, другой идеи».[17] Выходит, что истолкование художественных явлений в логических понятиях только обедняет или даже искажает их. Итак, первоначальное правильное утверждение автора об известной общности и соотносительности образного и логического отменено в последующих суждениях признанием их полной разобщенности. В таком случае для науки об искусстве, кажется, не остается места. К счастью, формулировки, дающие повод для такого вывода, остаются лишь отдельными случаями непоследовательности в суждениях автора, вся книга которого является именно опытом истолкования художественности произведений в научных понятиях.

По укоренившейся привычке смешивать позицию художника с позицией исследователя или, может быть, по какому-то недоверию к возможностям своей науки некоторые литературоведы все еще колеблются признать, что наука может познавать явления искусства присущими именно ей способами, отличными от образного мышления. Наши суждения о неприкосновенности художественного образа, о его недосягаемости для научной формы представляют собою нечто подобное молитвам верующих: помолившись перед иконой, приходится браться за грешные земные дела. Отдав должное целостности, синтетичности художественного произведения, приходится приниматься за аналитическое его изучение.

Трудности научного анализа художественного образа в единстве его формы и содержания, конечно, велики, возможности ошибок здесь совершенно реальны. Опасности подстерегают исследователя и справа и слева. Можно погрузиться в содержание — и впасть в абстрактный социологизм, или в форму — и впасть в формализм. Но от ошибок не застрахован даже и тот осторожный, кто старается избежать крайностей: «посередине» его подстерегает опасность эклектических примирений. Все у нас было. Были у нас не только формалисты и вульгарные социологи, но были и «форсоцы». Первые и вторые, принимая свою половину за целое, гнались за чем-либо одним и безвозвратно теряли другое. Третьи, считая, что целое состоит из двух обособленных половин, гна-

[17] Н. К. Гей. Искусство слова. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 278—279.

lib.pushkinskijdom.ru

лись поочередно то за одной, то за другой — и ничего не достигали. Каждый раз, как только они схватывали свою добычу, думая, что поймали целое, оказывалось, что это лишь механически оторванная часть целого. Приходилось бросать пойманное и отправляться в дальнейшую тщетную погоню.

Да, положение исследователя формы и содержания в их единстве действительно трудное. И все-таки литературовед-исследователь обязан искать выход из трудного положения. И другого выхода все-таки нет, как заниматься именно анализом, «расщеплением» единства.

Формалистов интересовало только одно: *как* сделана вещь. Это — узкое, частное значение логического анализа произведений искусства. Литературоведа-марксиста интересует и *что* и *как* сделано, потому что одно с другим органически связано; он стремится познать художественное произведение как единство субъектно-объектных отношений, раскрыть его, произведения, социальный генезис и функцию. Это более сложная задача, нежели односторонний социологический, или формалистический, или, наконец, формально-социологический, эклектический подход к явлениям искусства.

Конечно, одно теоретическое понимание вопроса — это далеко не окончательная гарантия от ошибок в исследовании. От *знать* до *уметь* — большая дистанция. Следовательно, суть дела должна заключаться не в изобретении все новых и новых запретительных формул, ограждающих целостность художественного образа от «расщепления», а в повышении аналитического мастерства, в дальнейшей разработке логического аппарата литературной науки.

Беда наша не в том, что мы расчленяем художественное произведение на форму и содержание, на тему, сюжет, композицию и т. д., а в том, что мы все еще недостаточно расчленяем, задерживаемся на уровне традиционных способов и понятий, не проявляем необходимой инициативы в поисках новых, более тонких приемов проникновения в мир сложных и усложняющихся художественных явлений. Выдумывая формулы, оберегающие синтетичность художественного образа от расчленения, мы тормозим совершенствование, углубление, развитие методики и мастерства литературоведческого анализа, сковываем инициативу исследователя в этом направлении.

В науке о литературе выработался свой научный аппарат, круг категорий, определений, терминов. Можно согласиться, что в этих традиционных понятиях найдется немало устаревшего. Во всем этом надо разобраться, соблюдая разумную предусмотрительность. Вместо этого все чаще приходится встречаться с поспешными заявлениями о том, что тема, идея, содержание, композиция и т. д. это будто бы только «школярские понятия», искажающие сущность художественного произведения. В соответствии с таким взглядом ряд литературоведов начинает увлекаться заменой традиционных литературоведческих понятий модными словами, формулами и терминами, заимствованными из кибернетики, семиотики, физиологии и т. д.

Не все старое плохо, как и не все новое хорошо. Многие традиционные понятия играли и будут играть существенную роль в науке о литературе как отправные пункты осмысления художественного произведения. Разумное сочетание старого и нового есть естественный путь накопления, обновления знаний и способов их приобретения. Оправдавшая себя традиция не должна отвергаться в погоне за модной новизной. Вместе с тем сейчас особенно остро ощущается потребность в критическом пересмотре уже установившихся литературоведческих понятий, в их дальнейшем уточнении и членении, а особенно в их пополнении другими, новыми понятиями, подсказываемыми уровнем и тенденциями современного научного мышления.

lib.pushkinskijdom.ru

Так, например, и в прошлом и в наше время неоднократно предпринимались попытки разграничения формы художественного произведения на внешнюю и внутреннюю. Верные по существу, по стремлению детализировать многозначное понятие формы, эти попытки, однако, на наш взгляд, остаются уязвимыми, спорными в терминологическом отношении. Форма и содержание являются предельно общими соотносительными категориями. Поэтому введение двух понятий формы потребовало бы соответственно и двух понятий содержания. Наличие двух пар аналогичных категорий в свою очередь повлекло бы необходимость, согласно закону субординации категорий в материалистической диалектике, установить объединяющее, третье, родовое понятие формы и содержания. Одним словом, терминологическое дублирование в обозначении категорий ничего, кроме логической путаницы, не дает. И вообще определения *внешнее* и *внутреннее*, допускающие возможность пространственного разграничения формы, вульгаризируют представление о последней.

Современная философская мысль активно и небезуспешно ищет для предельно общих категорий дифференцирующие, конкретизирующие понятия. «Именно такими понятиями выступают понятия элементов и структуры по отношению к категориям содержания и формы».[18]

В языкознании это получило свое выражение в структурной лингвистике как особом ответвлении науки о языке. Горячо дискутируется вопрос о применении структурных методов в области поэтики. В этом есть свой смысл. Нет только пока таких исследовательских результатов, которые позволили бы уже сегодня сколько-нибудь убедительно выявить аспекты и границы и показать эффективность структурного подхода к явлениям художественной литературы. Дело пока ограничивается преимущественно замещением понятий содержания и формы понятиями элемента и структуры. Что же касается попыток придать структурному подходу значение более чем только частного метода в частных областях литературоведения и прогнозов о замене всего «классического» литературоведения литературоведением структуральным, — то это должно быть отнесено к разряду прожектерских деклараций.

Развитая и упорядоченная, богатая и точная, гибкая и в то же время устойчивая терминология, мотивированная спецификой предмета, особенно важна в таком тонком деле, как научная интерпретация художественного произведения.

Ввиду сложности научного постижения единства содержания и формы художественного произведения и порождаемых этой сложностью упрощенных трактовок, предпринимались попытки заменить две соподчиненных категории какой-либо одной. Подсказывалось это стремлением преодолеть наблюдающийся в наших исследованиях «дуализм», разобщенность анализа содержания и формы. Рекомендовалось, например, заменить двуединое понятие «форма и содержание» единым понятием *эстетическая идея*, которое будто бы «уже само по себе исключает возможность механического разграничения „идейного содержания“ и „художественной формы“, политической тенденциозности и художественного мастерства».[19]

Но отмена «двуединства» ради спасения целостности «нерасторжимого ядра» фактически означает не разрешение трудностей, а лишь уклонение от них. Проблема единства формы и содержания — не выдумка, она имеет дело с важнейшими реальными категориями философии, отменить ее невозможно, ее можно игнорировать, и последствия этого изве-

[18] В. И. Свидерский. Элементы и структура как категории диалектики. В кн.: Диалектика и логика научного познания. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 249.

[19] С. Батракова. О природе идейности искусства. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 5.

lib.pushkinskijdom.ru

стны. Эта проблема всегда была помехой, камнем преткновения и для вульгарных социологов, и для эстетов-формалистов. Первые пренебрегали спецификой художественной формы, ограничивали ее роль чисто внешней, иллюстративной функцией, недооценивали ее познавательное значение, ее воздействие на содержание и обращались с последним как с прозаическим материалом. Вторые отвергали содержание, считая его «внеэстетической» категорией, и трактовали форму художественного произведения как независимый от содержания самоценный феномен. Таковы последствия разрыва единства.

Сведение двух взаимопроникающих, но относительно самостоятельных категорий к одной мнимой — к эстетической идее — это не больше как стилистическое ухищрение, оно не только ровно ничего не дает для методологии исследования, но и заключает в себе опасность соскальзывания на формалистические позиции. В свое время на это обратил внимание А. Блок. Он писал: «...форма и содержание неразрывны, они — одно; форма и есть содержание, содержание и есть форма; да, это так; но, едва это было произнесено и услышано, появились ряды стихотворцев — и стихотворцев даровитых, — которые как бы ушли в форму и лишились содержания».[20] Проблема формы и содержания существует, и никакими словесными ухищрениями ликвидировать ее нельзя. Эта проблема так или иначе дает о себе знать в каждом конкретном случае.

Суть проблемы и трудность проблемы заключается как раз в том, чтобы и не порывать с единством двух категорий, и не игнорировать двух категорий, а уловить их переход друг в друга, понять их как подвижное взаимодействие противоположностей, то расходящихся, то сближающихся вплоть до тождества.

В произведениях искусства связь формы и содержания проявляется по-разному, в разной степени слитности. «Лишь в высшем искусстве идея и воплощение истинно соответствуют друг другу»;[21] «органическое единство и тождество идеи с формою и формы с идеею бывает достоянием только одной гениальности».[22] В этих идеальных проявлениях единства развитость формы гармонически определяется развитостью содержания. Что же касается всей массы случаев, то они представляют собою бесконечную шкалу отклонений от гармонического соответствия формы и содержания, вплоть до противоречия и конфликта. При этом степень соответствия формы содержанию, являясь условием художественности, сама по себе еще не всегда может служить показателем достоинства произведения. Форма может гармонировать и с незначительной, мелкой идеей. Это характерно, например, для творчества представителей «искусства для искусства». С другой стороны, новое направление в искусстве, прогрессивное в идейно-общественном смысле и богатое в своих эстетических возможностях, нередко прокладывает себе дорогу, еще не обладая развитой формой. Это было характерно, в частности, для ранней советской литературы.

Форма и содержание не автоматически, не однозначно, не окончательно обусловливают друг друга. Одно может быть поддержано другим в разной степени. На одинаковом художественном уровне могут стоять произведения разного идейного достоинства. Одним словом, связь формы и содержания — это не спокойное, всегда себе равное единство, а то многозначное, подвижное, противоречивое единство, в котором одно не бесследно исчезает в другом, а сохраняет свою относительную самостоятельность.

---

[20] Ал. Блок, Собрание сочинений, т. X, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1935, стр. 336.

[21] Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 79.

[22] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 535.

lib.pushkinskijdom.ru

Многоразличие и многокачественность соотношения формы и содержания требуют своего научного выяснения и объяснения. Одновременная научная проверка произведения двойным критерием — в аспекте формы и в аспекте содержания — оказывается поэтому не напрасной. Идея нерасторжимости, слитности, единосущности формы и содержания художественного образа не отменяет необходимости различать эти две диалектические противоположности, относительную самостоятельность двух сторон единства и расчленять их в научном анализе.

Совершенно основательны постоянные возражения как против забвения вопросов формы, так и против разобщения анализа содержания и формы на два не связанные друг с другом акта. Идеалом литературоведческого анализа всегда остается такое изучение художественного произведения, которое в наибольшей степени улавливает природу взаимопроникновенного идейно-образного единства. Однако было бы излишним педантизмом настаивать во всех случаях на одновременном акте анализа формы и содержания. Исследователь вправе сосредоточиться или преимущественно на форме, не забывая только при этом, что имеет дело с *содержательной* формой, или на содержании, опять-таки помня, что это — *художественное* содержание. Членение исследуемого объекта на составляющие его элементы, выделение разных сторон его в процессе анализа и преимущественное рассмотрение то одной, то другой из них является не только допустимым, но нередко и необходимым.

Отвлеченные рассуждения и распри по поводу того, с чего начинать анализ — с формы или содержания, — также не имеют существенного значения. Все зависит от характера произведения, конкретных задач исследования и в еще большей степени от индивидуальности исследователя. Вовсе не обязательно, например, начинать исследование с содержания, руководствуясь лишь той одной мыслью, что содержание определяет форму, и не имея к тому других, более конкретных оснований. А между тем именно такая последовательность рассмотрения художественного произведения превратилась в принудительную, избитую, всем надоевшую схему, получив широкое распространение и в школьном преподавании, и в учебных пособиях, и в научных литературоведческих работах. Догматическое перенесение правильного общего положения литературной теории на методику конкретного изучения произведений порождает унылый шаблон. Литературоведы, упорно следующие этому шаблону, полагая, что тем самым они удовлетворяют принципам марксистского метода, уподобляются людям, желающим быть марксистами более, чем сами основоположники нашего мировоззрения. Учение о примате содержания над формой вовсе не помешало Ф. Энгельсу начать разбор пьесы Ф. Лассаля «Франц Фон-Зикинген» словами: «Прежде всего коснусь формы».

Научное понимание единства содержания и формы, идейности и художественности произведения не предписывает однообразия приемов конкретного исследования или неизменной последовательности их применения. Исследователь может сосредоточить свое внимание преимущественно на формальном или идейном аспекте произведения, может вести изучение этих аспектов в одновременном акте или в виде двух актов в любой последовательности — все это разнообразие конкретных методических подходов нисколько не противоречит научной методологии, если исследователь вооружен знанием и искусством применения основных принципов эстетики. Тот, кто не владеет этим, того не спасет от вульгаризации никакой порядок рассмотрения идейно-образного единства.

Итак, нельзя считать основательными суждения о принципиальной невозможности или нецелесообразности аналитического изучения целостности, синтетичности художественного образа. Ничто, не исключая даже самой художественной интуиции, никакое единство, никакая

lib.pushkinskijdom.ru

синтетичность, сложность явлений не противопоказаны научному исследованию. И чем сложнее, чем синтетичнее познаваемое явление, тем обоснованнее право науки вмешиваться в него всеми присущими ей способами исследования и, в частности, прибегать к абстрагированию отдельных сторон целого, расчленению его на части в процессе познания с той целью, чтобы в результате познания исходное, чувственно воспринимаемое конкретное предстало также и как научно осмысленное конкретное. Речь, следовательно, может идти не об отказе от аналитического изучения сложных художественных единств, а лишь о выработке более строгих, более точных принципов и приемов такого изучения, о их согласованности со спецификой художественного творчества. Дело это, конечно, чрезвычайно сложное, и именно поэтому особенно важны методологические поиски в области изучения единства формы и содержания художественного произведения.

Одна из важнейших и сложнейших задач литературоведческой методологии состоит именно в том, чтобы, руководствуясь принципом единосущности формы и содержания, находить пути и способы анализа, расчленения художественных единств и их последующего синтеза и тем самым постигать законы строения целого, представлять это целое как осознанное единство. Без расчленения целого на части, без рассмотрения художественных явлений в системе логических понятий, без анализа и синтеза наука о литературе не может успешно решать свои задачи.

lib.pushkinskijdom.ru

Ф. Я. ПРИЙМА

ЧЕРТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ НЕКРАСОВА

В дореволюционную пору изучение Некрасова находилось по преимуществу в ведении журналистики, где никогда не затихали страстные споры об общественной роли его поэзии. Что же касается дореволюционной науки о литературе, особенно науки университетской, то она просто игнорировала наследие не признанного ею поэта. «Академическое» изучение Некрасова возникло лишь в нашу эпоху. Советским литературоведением довольно интенсивно исследовалось идейное содержание поэзии Некрасова, соотношение ее с народно-поэтическим творчеством, различные стороны некрасовского поэтического мастерства, в частности — стихосложение. Изредка предпринимались попытки постигнуть своеобразие некрасовских жанров и композиционных приемов. Нельзя не отметить, наконец, стремление советских исследователей дать социологическое истолкование отдельным особенностям некрасовской поэтики, объяснить напевность его стихов ориентацией на народную песню, а вторжение в них «прозаических элементов» (выражение Ю. Н. Тынянова) воздействием стиля натуральной школы. Тем не менее капитальных исследований поэтического стиля Некрасова мы до сих пор не имеем. А довольно многочисленные суждения на эту тему, высказанные мимоходом людьми различных поколений, различных общественных убеждений и эстетических симпатий как по причине своей фрагментарности, так и в силу пестроты и разноголосицы не могли, разумеется, получить всеобщего и прочного признания. Нельзя поэтому отказать в справедливости К. И. Чуковскому, который относительно недавно (1962), подводя итоги изучению названной проблемы, писал: «Нам предлагалось немало очень сжатых и в высшей степени упрощенных формул, претендовавших на исчерпывающую характеристику этого (т. е. некрасовского, — *Ф. П.*) стиля. Между тем ни одна из них не покрывала собою всей суммы его специфических черт».[1] Следует отметить, что сам К. И. Чуковский в своем капитальном труде «Мастерство Некрасова», отдавая себе отчет в сложности проблемы, отнюдь не претендует на полную характеристику стиля поэта. Тем более не может преследовать столь ответственных целей настоящая статья. Задача последней сводится к попытке наметить лишь некоторые подступы к решению проблемы некрасовского поэтического стиля.

Когда мы говорим «одический стиль» Ломоносова, мы действительно приближаемся к определению весьма существенных признаков если не всего творчества поэта, то во всяком случае подавляющего большинства его стихотворений. Однако поэзия Ломоносова, равно как и поэтическое творчество таких несходных с ним авторов, как Тютчев, Кольцов, Блок, Есенин, характеризуются все же определенной стилистической монолитностью, облегчающей установление соответствия между индивидуальностью творца и ее художественным выражением. В творчестве же Не-

[1] Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Изд. 4-е, Гослитиздат, М. 1962, стр 215.

lib.pushkinskijdom.ru

красова стилистическая монолитность в глаза не бросается. Широта тематического, жанрового, строфического, метрического и интонационного диапазона у Некрасова ставит перед исследователями его стиля колоссальные препятствия. Если, по справедливому утверждению Бюффона, «стиль — это человек», то каким же образом в многообъемлющей поэзии Некрасова найти отражение его самобытной личности, *повторяющиеся* свойства его яркой творческой индивидуальности?

Попытка определить названное единство дана в работе Б. О. Кормана «Лирика Н. А. Некрасова». Автор настаивает на наличии во всех без исключения произведениях поэта «основного эмоционального тона», в котором соединяется целый ряд ингредиентов: «чувство всеобнимающей любви к людям труда и постоянное ощущение своей вины перед ними, ненависть к их врагам и скорбное понимание того, что дурной человек не аномалия, не урод, а клеточка целого миропорядка», «мечта о революции» и «горькое сознание отсутствия революционности в народных массах», «преклонение перед подвигом революционера» и «убеждение в том, что судьба революционера трагична», «страстные порывания к счастью и отвращение к ложной мечтательности» [2] и ряд других признаков. К важным элементам эмоционального тона лирики поэта Б. О. Корман дополнительно относит «необыкновенно острое ощущение социально-трагической стороны жизни».[3] Однако, помимо ощущения трагизма жизни, Некрасов, что представляется нам бесспорным, обладал еще и чувством исторического и социального оптимизма. Последнее почему-то не включается Б. О. Корманом в число составных элементов «основного эмоционального тона» великого поэта, и это следует объяснить, по-видимому, не забывчивостью исследователя, а полной невозможностью соединить в *одном* эмоциональном тоне такие различные категории, как *трагизм* и *оптимизм*. Поэзия Некрасова, на наш взгляд, отражает необыкновенно большое разнообразие эмоциональных состояний поэта. Об этом богатстве помнит как будто и Б. О. Корман. «Единство эмоционального тона, — пишет он, — отнюдь не предполагает эмоционального однообразия лирики поэта... В каждом новом случае, в каждом новом стихотворении эмоциональный тон принимает форму нового настроения, нового чувства. Порой эти настроения и чувства могут быть весьма несхожими... хотя за ними и стоит сквозное настроение, сверхнастроение — основной эмоциональный тон».[4]

«Ингредиентов» и «элементов» «основного эмоционального тона» («сверхнастроения») в поэзии Некрасова оказывается так много, что поневоле недоумеваешь, почему же они «соединяются» в «основном» (?) тоне, а не образуют простую сумму различных тональностей.

В своем стремлении найти «основной эмоциональный тон» некрасовской поэзии Б. О. Корман шел от Белинского, предпринимавшего иногда попытки определять *преобладающий* пафос исследуемых им поэтов. Основной пафос пушкинской поэзии великий критик видел в «грусти»,[5] которую он называл «светлой и прозрачной» (VII, 339). Основной особенностью Батюшкова Белинский считал «изящный эпикуреизм» (VII, 234), а душою поэзии Жуковского — «скорбь и страдания» (VII, 190). Однако критик всегда стремился выделить у того или иного поэта не *универсальное* эмоциональное свойство, а действительно *преобладающий* пафос, и поэтому его определения отличаются ясностью, носят вполне конкретный характер.

---

[2] Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964, стр. 261—262.
[3] Там же, стр. 269
[4] Там же, стр. 250.
[5] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954. стр. 558 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

Не то у Б. О. Кормана; употребляя слово «основной» в значении «сквозной», он сообщает нам длинный перечень ингредиентов «основного эмоционального тона» некрасовской поэзии, но о том, что же они образуют, благоразумно умалчивает. В самом деле, и «основной эмоциональный тон», и «сверхнастроение» — это «таинственные незнакомцы», абстракции, конкретное содержание которых остается для нас неясным. К сказанному следует добавить, что обнаруженные исследователем элементы, якобы составляющие «основной эмоциональный тон» («сверхнастроение») поэзии Некрасова, характеризуют собственно ее идейное богатство, а не единство ее эмоционального состава и эстетическую природу.

Но если наличие *единого* эмоционального тона в поэзии Некрасова представляется для нас сомнительным, то единством поэтического стиля она несомненно обладает. Единство стиля отнюдь не предполагает единства отображенных или воплощенных в нем эмоциональных состояний.

При изучении поэзии Некрасова неизменно прибегают к спасительной формуле: «народность содержания и формы». Формула бесспорная, но настолько общая, что ее можно прикреплять к наследию почти любого писателя-классика; выяснению художественного своеобразия Некрасова она мало способствует. В самом деле, что следует понимать под народностью формы в поэзии Некрасова? Общедоступность? Близость к народно-поэтическому творчеству? Но можно ли назвать последнюю всеобщей закономерностью в творчестве поэта «мести и печали»? Ведь, согласно наблюдениям известного фольклориста Н. П. Андреева, непосредственно связаны с народно-поэтическим творчеством всего лишь 14 произведений Некрасова.[6]

Нам представляется, что параллельно с формулой «народность содержания и формы», необходимость которой отрицать мы не намерены, вполне уместно при изучении поэзии Некрасова применять также категорию «национальной формы», неизменно присущей его творческому сознанию.

Принято считать, что борьба за национальную самобытность, а следовательно, и за национальную форму в русской литературе завершается где-то в конце первой трети XIX века. Если иметь в виду литературные декларации, в которых стремление к национальной самобытности выдвигалось в качестве первостепенной специальной задачи, то они действительно были распространены более всего в пушкинскую эпоху. Но процесс «национального самоопределения» продолжался в русской литературе и после Пушкина. Через десять лет после его смерти Белинский скажет: «...в лице писателей натуральной школы русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась и современною и русскою. С этого пути она, кажется, уже не сойдет, потому что это прямой путь к самобытности, к освобождению от всяких чуждых и посторонних влияний» (X, 314).

Процесс «национального самоопределения» совершался не только в литературе. В русской живописи «потребность национальности», по мнению В. В. Стасова, с особой силой начала проявляться после поражения России в Крымской войне 1853—1855 годов.[7] Огромным стимулом для развития русской национальной музыки послужила деятельность «могучей кучки», вдохновлявшейся передовыми идеями 1860-х годов. Борьба за самобытность русского искусства и литературы не пре-

---

[6] Н. Андреев. Фольклор в поэзии Некрасова. «Литературная учеба», 1936, № 7, стр. 62.

[7] См.: В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. I, СПб., 1894, стр. 521—523.

lib.pushkinskijdom.ru

кращалась и в последующие десятилетия. Имея в виду Пушкина, А. Н. Островский писал в 1880 году: «Он завещал... искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским».[8] Сходных взглядов на самобытность русской литературы придерживались и другие выдающиеся русские писатели, современники Островского. Аналогичные взгляды по-своему развивал и Некрасов:

Когда же в книгах будем мы блистать
Всей русской мыслью, речью, даром,
А не заиками хромыми выступать
С апоплексическим ударом?..[9]

Словами героя (Миши) из «Медвежьей охоты» (1867) говорил здесь сам Некрасов, как бы продолжая известный монолог Чацкого (из «Горя от ума» Грибоедова) о «чужевластьи мод». Познакомившись в 1855 году с рассказом солдата Таторского о Крымской войне, Некрасов писал об авторе: «...человек с большим талантом — наблюдательность, юмор, меткость — и бездна *русского*. Я в восторге» (X, 250). Такого же восхищения со стороны поэта была удостоена в 1856 году комедия Островского «Не так живи, как хочется». «Не говорим уже о верности языка, русский склад и в жизни и в речи дан г. Островскому более, чем кому-либо из современных писателей; он обладает им спокойно и вполне, и от всех его лиц действительно веет русским духом» (IX, 375), — писал Некрасов. Ярким свидетельством того, что Некрасов в оценке произведений литературы проявлял повышенный интерес к национальной форме, национальному складу, может служить относящийся к 1860 году отзыв поэта о романе Г. Н. Потанина «Старое старится, молодое растет». О романе этом Некрасов писал Добролюбову: «...думаю, что вещь замечательная, талант большой и русский, народного элемента много (т. е. не то чтобы действовали мужики, а по-русски дело ведется и рассказывается), сколько еще не бывало в русском произведении...» (X, 419).

Реалистический метод предполагает правдивое отображение явлений жизни в их социальной и национальной сущности, поскольку национальное — важная категория реально существующей действительности. Отсюда становится понятным, что ни в 40-е, ни в 60-е годы, когда русская реалистическая литература смело раздвигала границы отображаемого ею мира, интерес к национальной специфике искусства в русском обществе не мог иссякнуть. Более того, борьба за национальную самобытность русской литературы в 60-е годы, когда окончательно сформировался творческий метод Некрасова, приобрела такие формы и такую сложность, каких она не имела и не могла иметь в эпоху Пушкина.

Уже в 40-е годы вместе с Белинским Некрасов участвовал в журнальных схватках со славянофилами, сражался с выдвинутой ими концепцией народности и национальной культуры. В 60-е годы возглавленная Чернышевским и Добролюбовым борьба революционных демократов со славянофилами приобрела глубоко политический характер. Утратив остатки былой оппозиционности по отношению к самодержавию, славянофилы превратились в простую разновидность русского либерализма. Обращенные к интеллигенции славянофильские призывы «нужно учиться у народа», «нужно оберегать Россию от тлетворного влияния Запада», в сущности, были попыткой опереться на консервативные стороны народного быта и миросозерцания с целью увековечения феодально-крепостнического правопорядка. Проповедь национальной само-

[8] А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XIII, Гослитиздат, М., 1952, стр. 167.

[9] Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 280 (в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

бытности у славянофилов перерастала в национальную ограниченность, в защиту русской отсталости, в апологетику ветхозаветной и долгополой старины.

Борьба революционной демократии за национальные формы государственного и культурного развития России не имела ничего общего с программой славянофилов. Революционные демократы стояли горой за насильственное уничтожение крепостнического строя, видя в этом необходимое условие для возрождения русской нации, в то время как для славянофилов самая мысль о революции в России была ненавистной. Дух покорности и смирения славянофилы считали главной чертой русского народного характера. С последовательной критикой этих взглядов выступил в 40-е годы Белинский, в эпоху падения крепостного права ее с успехом продолжали Чернышевский и Добролюбов. Не только учиться у народа, но и учить народ, развивать его общее и политическое сознание, приобщать народ к достижениям общечеловеческой культуры — с такими антиславянофильскими требованиями выступали «революционеры 61-го года».

В 60-е годы прошлого века вполне определилась национальная политика русского самодержавия (борьба с национально-освободительным движением в Польше, на Украине, на Кавказе и т. п.). В противовес правительственной и реакционно-шовинистической пропаганде Н. Г. Чернышевский в начале 60-х годов в ряде своих статей («Национальная бестактность». «Народная бестолковость» и др.) дал глубоко продуманную и последовательно демократическую систему взглядов по национальному вопросу.

И теоретическая и практическая политическая борьба русских революционных демократов с политической реакцией как славянофильского, так и западнического образца несомненно оказала глубокое воздействие на отношение Некрасова к проблеме национальной самобытности русской культуры и литературы.

Некрасов был поэтом глубоко национальным. И право на этот эпитет он заслужил не только в силу масштабности своего дарования. В сфере поэзии им был поставлен и освещен ряд коренных вопросов русской жизни. Без этого никакая близость Некрасова к национальной художественной форме не сделала бы его великим национальным поэтом.

Белинский неоднократно высказывался в том смысле, что «истинный художник народен и национален без усилия; он чувствует национальность *прежде всего* (курсив наш, — *Ф. П.*) в самом себе и потому невольно налагает ее печать на свои произведения» (V, 302). Высказывание это носило полемический характер — оно было направлено против псевдонациональной, лубочной литературы. Но даже в этом полемическом выпаде критик не забыл сделать важную оговорку: «прежде всего». Другими словами, Белинский не отрицал и сознательной устремленности к национальному искусству. И процитированные нами ранее слова критика из его предсмертной статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года» свидетельствуют о том, что свои собственные усилия, направленные на создание натуральной школы, он рассматривал как борьбу за национальное своеобразие русской литературы. «Литература наша, — писал критик, — ... началась подражательностью. Но она не остановилась на этом, а постоянно стремилась к самобытности, народности, из реторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы» (X, 294).

На Некрасова можно смело перенести слова Белинского: «Поэт, которого поэзия выросла... из почвы субстанциональной жизни своего народа...» (VII, 345). Творить «по-русски» было присуще его природ-

lib.pushkinskijdom.ru

ному дарованию, его психическому складу, его натуре. Эту особенность признавали за Некрасовым не только его сторонники, но и враги. «Может быть, ни у одного поэта, кроме Пушкина, русский пейзаж, русский быт, русский характер не восстают в таком правдивом живье, как в некоторых стихотворениях Некрасова».[10] Слова эти принадлежат Евгению Маркову, реакционному публицисту, автору нескольких пасквильно-злобных статей о Некрасове. В приводимом отрывке неприязнь к поэту обернулась похвалой в его адрес. И эта вынужденная похвала вполне соответствует истине.

Национальная форма стихов Некрасова возникала иногда без всяких с его стороны усилий, она диктовалась его натурой, его эстетическими воззрениями, тематикой и проблематикой. Но наряду с этим Некрасов, особенно в 60—70-е годы, нередко сознательно стремился писать в «русском складе», о котором с таким сочувствием он отзывался в своих статьях и письмах.

В чем же проявлялся национальный элемент поэзии Некрасова? Общий ответ на поставленный вопрос должен быть следующим: в поисках формы, адекватной содержанию, которое у поэта никогда не выходило за пределы национальной действительности. Возьмите такую сферу творчества поэта, как пейзаж:

Словно как мать над сыновней могилой,
Стонет кулик над равниной унылой,

Пахарь ли песню вдали запоет —
Долгая песня за сердце берет;

Лес ли начнется — сосна да осина...
Не весела ты, родная картина!

(I, 111)

В этом зачине (поэма «Саша») поэту удалось с предельной лаконичностью (шесть стихов) изобразить типично русский пейзаж, картину лесо-степной полосы России. Вторая особенность этого зачина — его художественная форма, выдержанная в духе национальных традиций. «Мать над сыновней могилой» — это типичнейший мотив русской народной песни. Само сравнение птицы с матерью — это отважное сравнение — могло быть санкционировано только народной поэтикой. А выражение «песня за сердце берет» — это ведь тоже не норма литературного языка, а образец русского просторечия. Да и «кулик» чего-нибудь да стоит! Вспомним другое стихотворение поэта: «Два бекаса нынче славные Мне попали под заряд!» (II, 141). Вступление к поэме «Саша» следует образцам русского фольклора, и синонимы кулика *бекас* или *вальдшнеп* были бы в нем неуместны.

Некрасов — создатель целой галереи народных типов, причем каждый из них наделен присущей ему национальной, социальной и индивидуальной физиономией. В этом отношении поэт не имел равных себе в истории русской поэзии. И для создания названных образов-типов Некрасов всегда умел находить адекватные формы и приемы национального искусства. Для портрета рассыльного Миная — это прием самохарактеристики, решающая роль в которой принадлежит идиоматическим выражениям («Успевай только ноги таскать», «Так, оберточкой больше берут» (II, 67, 68) и т. д.), для образа Савелия-богатыря — прием народного сказа, для Орины, матери солдатской — народное причитание, для Дарьи — русская народная песня. Характеристика дядюшки Якова создается в основном при помощи пронизанного *национальным юмором* авторского рассказа. Само собой разумеется, что многие некрасовские портретные характеристики созданы посредством сочетания указанных

[10] Е. Марков. Критические беседы. (Поэзия Некрасова). «Голос», 1878, № 46, 15 (27) февраля, стр. 1.

lib.pushkinskijdom.ru

выше приемов (ср. образы мужиков и странников в поэмах «Коробейники», «Кому на Руси жить хорошо» и других произведениях).

Необыкновенный дар Некрасова находить адекватную художественную форму проявлялся и в тех случаях, когда поэт создавал не портретную зарисовку, а целую картину русского национального быта.

Уступчив, добродушно смирен,
Мужик торопится свернуть...
Опять пустынно-тих и мирен
Ты, русский путь, знакомый путь!

Прибитая к земле слезами
Рекрутских жен и матерей,
Пыль не стоит уже столбами
Над бедной родиной моей.

(II, 43)

В этих немногих словах (поэма «Тишина», 1857) представлена широкая панорама русской жизни накануне реформы, кусок национальной истории. Уступчивый крепостной мужик, который торопится свернуть с дороги, завидев едущего навстречу барина, — тут бездна социальной психологии. Не случайно именно такой мужик займет позднее центральное место в картине художника П. О. Ковалевского «Объезд епархии» (1885). А воскрешающий в нашем сознании всю грандиозность и весь драматизм Севастопольской обороны образ рекрутских жен... Было время, когда небезызвестный критик и поэт С. А. Андреевский, имея в виду цитированный отрывок, иронизировал: «Этот невообразимый дождь, освеживший большую дорогу, — совершенно нестерпим».[11] Пониманию Андреевского оказалась совершенно недоступна *национальная форма* поэзии Некрасова. Некрасовскую гиперболу «пыль, прибитая слезами» можно понять и оценить лишь в контексте таких, освященных поэтикой русского фольклора выражений, как «слезы в три ручья лила», «лить слезы рекой» и т. п. Примечательно и то, что поэт не прибегает здесь к дословному заимствованию фольклорного текста или фольклорных формул, но творит он в духе фольклора.

Обратимся теперь к коробейникам, шествующим по просторам русской земли в год отмены крепостного права. Как описывается их встреча с псовой охотой?

Попадались им собашники:
Псы носились, по кустам,
А охотничек покрикивал,
В роги звонкие трубил,
Чтобы серый зайка спрыгивал,

В чисто поле выходил.
Остановятся с ребятами:
— Чьи такие господа? —
«Кашпирята с Зюзенятами...
Заяц! вон гляди туда!»

(II, 130)

Перед нами снова картина русской жизни, переданная средствами подлинного искусства, притом искусства *национального*. Поля мужиков (ребят) безжалостно топчет помещик своей охотой, и хотя мужики терпят это, они уже начинают ощущать свое нравственное превосходство над сословием Кашпировых и Зюзиных, отзываясь о них как о «Кашпирятах и Зюзенятах», т. е. с нескрываемой иронией. Авторскому замыслу подчинена форма поэмы, ее жанровые и композиционные свойства, ее строфика, стихотворный размер, ритмика, ее язык (лексика, синтаксический и интонационный строй). В образовании художественной формы принимают участие все ее компоненты, однако основная роль принадлежит здесь языку. Как бы ни был свободен любой автор в выборе содержания и формы произведения, он творит по законам осознанной необходимости, находясь в заметной зависимости от различных форм общественного и политического сознания эпохи, в том числе и от национальных художественных традиций. Относительно Некрасова как автора «Коробейников» можно смело утверждать о несомненной его

[11] С. А. Андреевский. Литературные очерки. Изд. 4-е, дополненное, СПб., 1913, стр. 158.

lib.pushkinskijdom.ru

зависимости от традиций фольклора. И «серый зайка», и «чисто поле», и ряд других стилистических приемет (если даже не выходить за пределы приведенного выше отрывка) выдержаны в духе русской народной поэзии. При этом никаких фольклорных текстов автор «Коробейников» не заимствует, хотя в его произведении и присутствуют характерные «молекулы» народно-поэтического творчества. Однако национальный склад «Коробейников» создается не только их родством с художественным фольклором как таковым, но и близостью языка поэмы к лексическому составу и синтаксически-интонационному строю живой разговорной русской речи.

В любом живом языке, помимо автоматически действующих в нем правил и законов, есть еще и душа, или, как говаривал Белинский, «гений» (X, 282), родственный духу народного художественного творчества. В силу этого нельзя изучать фольклоризм любого писателя обособленно, как некую автономную область, не связанную с отношением писателя к языку. Применительно к Некрасову подобного рода разделение было бы в корне ошибочным.

В самом деле, достаточно внимательно прислушаться к таким, например, стихам из «Рыцаря на час»:

Я кручину мою многолетнюю
На родимую грудь изолью...

(II, 95)

или таким стихам из поэмы «Тишина»:

Как ни тепло чужое море,
Как ни красна чужая даль,
Не ей поправить наше горе,
Размыкать русскую печаль!

(II, 42)

чтобы увидеть, что хотя в них и нет прямых заимствований из фольклорных произведений, организованы они по законам народной поэтики (*моя кручина*, *родимая грудь*, *красная даль*, *поправить горе*, *размыкать печаль*). А ведь примеров подобного рода творчество поэта дает множество.

Нередко подлинность фольклоризма того или иного писателя считается доказанной только в тех случаях, когда в его произведениях можно найти нетронутые или слегка обработанные фольклорные тексты. С подобной точки зрения, «Мороз, Красный нос» — фольклористическое произведение, а «Железная дорога» — «чрезвычайно далека от фольклора».[12] Однако близость к фольклору не всегда выражается в одних и тех же формах и далеко не всегда равнозначна текстуальным совпадениям. Следует сказать, что стилизация в духе народных песен и прямые заимствования из них наблюдаются у Некрасова почти исключительно в поэмах из народной жизни, т. е. в жанре, который настоятельно требовал воссоздания народной песни, поскольку последняя являлась составной частью народного быта. Таким образом, изучение перенесенных Некрасовым в поэму «Мороз, Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо» фольклорных текстов еще не может раскрыть нам существа отношений поэта к народному художественному творчеству. Кстати сказать, самый термин «обработка фольклора», которым нередко принято характеризовать творческий метод Некрасова, принуждает нас подразумевать под фольклором неоформленную груду сырого материала, подлежащего обязательной обработке, фильтрации, совершенствованию. Между тем существо «взаимоотношений» Некрасова с фольклором

[12] Корней Чуковский. Мастерство Некрасова, стр. 423.

lib.pushkinskijdom.ru

состояло в том, что великий поэт стремился перенести в книжную поэзию самый дух русского фольклора, наиболее жизнеспособные черты его поэтики, его лучшие художественные приемы. Остановимся для примера на одном из них, на приеме портретной характеристики.

Худой! как зайцы зимние
Весь бел, и шапка белая,
Высокая, с околышем
Из красного сукна.
Нос клювом как у ястреба,
Усы седые, длинные
И — разные глаза:
Один здоровый — светится,
А левый — мутный, пасмурный,
Как оловянный грош!

(III, 310)

Это портрет князя Утятина, «последыша», сделанный несомненно фольклористическими приемами письма. В «Кому на Руси жить хорошо» подобным способом изображены, кроме князя Утятина, и уволенный дьячок («Тощой как спичка серная» — III, 201), и «мужик с одышкою» («Как грабли руки тощие, Как спицы ноги длинные» — III, 203), и другие персонажи. И к такого рода приемам поэт прибегал не только в произведениях (как могло бы, на первый взгляд, показаться), предназначенных для народного чтения. Портрет князя Ивана в поэме «Современники» («Князь Иван — колосс по брюху, Руки — род пуховика» и т. д.) изображен такими же художественными средствами. Их нетрудно найти также в «Железной дороге», «Недавнем времени» и других некрасовских произведениях.

Следует указать и на то, что у Некрасова не было фетишизации фольклора. Подобно Белинскому и Добролюбову, поэт видел историческую ограниченность фольклора, недостаток в нем «мыслительного» элемента. Ставивший перед собой задачу внесения революционных идей в народное сознание, Некрасов, так же как и лирический герой его «Песни Еремушке», страстно мечтал о «времени новом», которое «тоже в песне скажется» (III, 349). Новые песни, которые исполняет (а отчасти и сочиняет) Гриша Добросклонов, — вот, в зародыше, тот репертуар, которым поэт мечтал дополнить традиционный фонд народного словесного творчества. Одна из этих песен «Кушай тюрю, Яша! Молочка-то нет!» (III, 347—348) не без содействия Гриши стала известна и вахлакам. Революционные песни Гриши («Средь мира дольного», «В минуту унынья, о родина-мать!», «Русь») родственны народным, хотя не тождественны им по содержанию, поэтическому строю и лексике. Примечательно, что и сам Некрасов в свои даже наиболее близкие к фольклору произведения смело вводил новые понятия и слова, в том числе и иностранные, ср., например, слова «машинально» (II, 192) и «аппетитно» (II, 196) в «Морозе, Красном носе».

С другой стороны, произведения, где действуют «интеллектуальные» герои, Некрасов создает, опираясь на «эстетику» просторечия и поэтику фольклора. Вследствие этого стилистический дуализм Некрасова, на котором настаивают некоторые некрасоведы (о народе и для народа он-де пишет в одной манере, а на сложные темы — в другой), фактически недоказуем.

Разорило чиновников чванство,
Прожилась за границею знать,
Отчего оголело дворянство,
Неприятно и речь затевать!

(II, 246)

На кого рассчитано стихотворение «Балет», откуда взята приведенная цитата? Бесспорно, на образованного читателя. Речь авторская, но язык простонародный (*прожилась*, *оголело*, *речь затевать*).

Ты лежишь, как сейчас похороненный,
Только словно длинней и белей
Пальцы рук, на груди твоей сложенных,

lib.pushkinskijdom.ru

Да сквозь землю проникнувшим шеем
Убелил твои кудри мороз,
Да следы наложили чуть видные
Поцелуи суровой зимы
На уста твои плотно сомкнутые,
И на впалые очи твои...

(II, 147)

Посвященное памяти Добролюбова, стихотворение это («20 ноября, 1861») по теме прямого отношения к фольклору не имеет. Написанное безрифменным стихом, в стиле всхлипывающей народной причети, оно не может быть, однако, осмыслено вне поэтики фольклора. В нем, как нам представляется, Некрасов стремится говорить о народном заступнике и трибуне соответствующими его облику поэтическими средствами, свободными от какой бы то ни было искусственности.

К вопросам народного русского стихосложения Некрасов также не оставался равнодушным. Надо полагать, что поэт отнюдь не случайно главное произведение своей жизни задумал написать белым стихом. Широчайшие полномочия, предоставленные Некрасовым заунывному дактилическому окончанию, по-видимому, также объясняются стремлением поэта приблизиться к метрическому строю русской народной песни.

Мы вправе, таким образом, сказать, что не 15, и не 30, и не 50 произведений Некрасова, а все его творчество соотносилось с фольклором, взаимодействовало с ним. Оно питалось во многом содержанием фольклора, его традициями, его эстетикой, его духом, одним словом. Не закрывая глаз на историческую ограниченность и слабые стороны народно-поэтического творчества, Некрасов ориентировался на его «золотой фонд», запечатлевший лучшие черты народного характера и наивысшие достижения духовной деятельности народа. И этот фольклорный «золотой фонд», с точки зрения поэта, обладал качеством всеобщей нормативности и мог служить наряду с сокровищами письменной литературы важным ферментом национального склада в поэзии.

Фольклор, с точки зрения Некрасова, являлся значительным, но не единственным средоточием национального искусства. Некрасовские суждения о Пушкине, Гоголе, Крылове убеждают нас в том, что проявление национальной формы поэт видел также и в огромном положительном художественном опыте, который был накоплен предшествующей русской литературой.

Ориентация на национальную форму в литературе была присуща многим современникам Некрасова, его собратьям по перу, и в особенности поэтам. Превосходный ответ на вопрос, почему именно поэты, а не прозаики были особенно неравнодушны к национальной форме, был в свое время дан Б. В. Томашевским. Он писал: «... ритмизируемый материал по природе своей национален. Живопись, музыка национальны лишь в той мере, в какой творческая мысль художника складывается под воздействием исторических культурных путей развития народа, которому он принадлежит. Но средства живописи и музыки международны. Поэзия же — народна по самому своему материалу. Поэзия в этом отношении гораздо национальней прозы, которая в значительной мере является простой формой сообщения, мысли, а мысль вообразима и вне рамок национальной культуры. В прозе словесная форма не является в такой мере ощутимой материальной сущностью искусства, как в поэзии. В поэзии же ощутима самая плоть слова, и она-то и служит материалом искусства».[13]

В самом понимании национальной формы отражалось своеобразие мировоззрения различных социально-политических группировок и литературных направлений. Естественно поэтому, что по типу своего фольклоризма и понимания национального элемента в искусстве Некрасов стоит

[13] Б. В Томашевский. Стих и язык. Гослитиздат, М—Л., 1958, стр 28.

lib.pushkinskijdom.ru

ближе к В. С. Курочкину, чем к Л. А. Мею и А. К. Толстому. Но даже в пределах одного мировоззрения не было единой концепции национальной формы в искусстве слова. Поэтому стремление того или иного писателя овладеть ее «секретами» отнюдь не наносило ущерба его собственной творческой индивидуальности. Прибегая к сравнению, скажем: то обстоятельство, что М. В. Ломоносов, научные трактаты которого написаны на латинском языке, свои художественные произведения создавал на языке русском, в духе национальных традиций, не препятствовало, а наоборот, способствовало раскрытию его поэтической индивидуальности. Вместе с тем в самом понимании национальных традиций и во взгляде на соотношение литературного языка с просторечием Ломоносов расходился со многими из своих современников.

Не могли не быть своеобразными взгляды на национальную форму и у Некрасова. Исходя из них, традициям фольклора поэт придавал в своей художественной практике гораздо более важное значение, чем подавляющее большинство современных ему поэтов. Несмотря, однако, на свою стилистическую близость к народно-поэтическому творчеству, Некрасов не растворился в последнем; оно не подчинило себе его индивидуальность и не обесцветило его поэтический почерк. Некрасов был и остается самым оригинальным поэтом своей эпохи.

Одну из характерных особенностей некрасовской поэзии долгое время принято было видеть в сближении ее с прозаическими жанрами литературы. Мысль о «приземленности» поэзии Некрасова исходила из враждебного ему общественно-политического лагеря, пытавшегося изобразить поэта певцом «журнальных мотивов», простым перелагателем в стихи лозунгов революционной демократии. Враждебная критика называла стихи поэта банальными, дидактическими, лубочными и т. д. Так, например, в связи с первым появлением в печати стихотворения «Утро» критик «Русского мира» заявлял: «По нашему крайнему убеждению, куплеты г. Некрасова гораздо плоше официальной прозы участковых канцелярий; в последней мы всегда замечали гораздо более простоты, и, в особенности, хорошего тона».[14]

О вторжении «прозаических элементов» в поэзию Некрасова писалось немало и в советскую эпоху. И хотя толки современных нам исследователей о зависимости Некрасова-поэта от прозаических жанров (газетного фельетона, журнального очерка и т. д.) неизменно приобретали форму дифирамбов писателю-реалисту, чаще всего они достигали противоположных результатов и нисколько не способствовали подлинному выяснению поэтических принципов Некрасова.

Практика натуральной школы действительно оказала сильное влияние на все творчество поэта. Однако принципы натуральной школы отнюдь не сводились к внедрению в литературу жанров газетного фельетона и очерка. К тому же и физиологический очерк, и газетный фельетон, и журнальное обозрение воздействовали на поэзию Некрасова опосредствованно, а не автоматически, как представляется это некоторым исследователям. И вряд ли можно, например, согласиться с утверждением, что «очерковый» и «обзорный» принцип композиции является «важнейшей отличительной особенностью творческого метода Некрасова».[15]

Процесс размывания перегородок между эпосом и лирикой, поэзией и прозой, начавшийся еще в эпоху Пушкина, совершался с нарастающей интенсивностью и в литературе предреформенной и пореформенной поры. Своим творчеством Некрасов немало способствовал полной дискредитации той строгой иерархии жанров, которая была создана поэтикой класси-

[14] А. О. Очерки текущей литературы. «Русский мир», 1874, № 78, 22 марта, стр. 1.

[15] М. М. Гин. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966, стр. 78.

lib.pushkinskijdom.ru

цизма и которая продолжала еще тяготеть над творческим сознанием таких выдающихся современников поэта, какими были, скажем А. Н. Майков и А. А. Фет. Согласно верному наблюдению Б. О. Кормана, «в лирике Некрасова сравнительно с лирикой его предшественников резко возрос удельный вес объективно-повествовательного и объективно-драматического элементов».[16] И действительно, в творчестве поэта революционной демократии лирика находится в тесном соседстве с эпосом и драмой, сатира с патетикой, возвышенное с низменным. Целый ряд выдающихся произведений Некрасова следует отнести к лиро-эпическому роду («Тишина», «Рыцарь на час», «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога» и многие другие).

Вместе с тем отрицательное отношение поэта к жанровым перегородкам имело свои границы. Возвышая авторитет промежуточных, смешанных лиро-эпических жанров, Некрасов никогда не помышлял об упразднении лирики и эпоса как таковых. Об этом свидетельствуют многочисленные лирические стихотворения типа «В неведомой глуши», «Блажен незлобивый поэт», «Внимая ужасам войны», «Надрывается сердце от муки», «Возвращение» и многие другие, равно как и написанные в разные периоды лирические миниатюры поэта («На родине», «В столицах шум», «Стихи мои!», «Душно! без счастья и воли» и т. п.), — стихотворения, совершенно свободные не только от обзорности, но даже и от элементов фабульно-эпического повествования. В то же время «Мороз, Красный нос», «Русские женщины» и «Современники», не говоря уже о «Кому на Руси жить хорошо», — это поэмы, которые при всем их своеобразии содержали в себе ряд традиционно-устойчивых жанровых признаков. Что же касается «прозаических» жанров типа «очерка» и «фельетона», то Некрасов прибегал к ним преимущественно в сатирических произведениях (номерной цикл сатир, цикл «О погоде», «Песни о свободном слове» и т. п.). Наличие повествовательного элемента в названных произведениях отнюдь не снижало их поэтических достоинств. И так рассказать в них о рассыльном Минае, об избиваемой лошади, о «фельетонной букашке» и о воздействии «погоды» на жизнь большого города, как рассказал об этом Некрасов, мог только поэт, а не прозаик. И отнюдь не в «обзорности», а в строжайшем творческом отборе «уличных впечатлений» (II, 61), в поэтическом их видении, в лирическом их восприятии и претворении следует усматривать сущность работы зрелого Некрасова над так называемыми стихотворными очерками и фельетонами.

«...Некрасов открыл в нашей поэзии новую струю... — писал в 1861 году А. П. Пятковский. — Эта новая струя — есть реальный и социальный элемент в его поэзии».[17] Эта верно подмеченная критиком особенность содержания и формы поэзии Некрасова определялась его политическим мировоззрением, его эстетической позицией, взглядами художника-реалиста. Представления Некрасова о «высоком» и «низком» в искусстве не могли, разумеется, соответствовать господствовавшим в то время эстетическим стандартам. Анакреонтическую и гедонистическую поэзию XVIII—начала XIX века никто не упрекал ни в безнравственности, ни в приземленности. Произведения же Некрасова не раз давали повод для подобных обвинений. Уже одно то обстоятельство, что Некрасов был певцом труда и людей труда, делало его поэзию неприемлемой с точки зрения канонической эстетики. Поэтом крестьянской демократии было сделано колоссально много для обогащения эстетического сознания эпохи новыми представлениями о «высоком» и «низком» в искусстве.

Вошедшие в поэзию Некрасова мужики и представители социальных низов города внесли туда свои понятия, свою атмосферу, запах дегтя и

[16] Б. О. Корман. Лирика Н. А. Некрасова, стр. 334.

[17] А. П<ятковский>. Стихотворения Н. Некрасова. «Книжный вестник», 1861, № 24, 31 декабря, стр. 435—436.

lib.pushkinskijdom.ru

овчинных тулупов, свою лексику, придававшую стихам поэта особый стилистический колорит, вызывавший возмущение критики, воспитанной в духе слепого уважения к традиции.

— Чтоб вошь, блоха паскудная,
В рубахах не плодилася, —
Потребовал Лука.
— Не прели бы онученьки... —
Потребовали Губины...

(III, 163)

Не только приподнятый стиль русской поэзии первой трети XIX века, но даже насыщенный крестьянской лексикой стиль Кольцова не мог, разумеется, идти в сравнение с обнаженно реалистическим, свободным от каких бы то ни было эвфемизмов стилем поэзии Некрасова. К тому же главная тема поэта, тема народных страданий, образы вахлаков, «досыта не едавших, несолоно хлебавших» (III, 368), и «женщин, засекаемых кнутом» (II, 275), тревожили чувство самоуспокоенности благонамеренного интеллигента и обывателя. Реакционная критика не хотела считаться с тем обстоятельством, что «приземленность» была для поэта лишь средством протеста против безотрадной и «приземленной» действительности и что в речах Якима Нагого, Луки, братьев Губиных и других некрасовских персонажей звучала глухая народная тоска по социальному и эстетическому идеалу.

В русской литературе XIX века трудно найти писателя, в творчестве которого мечта о справедливых общественных отношениях была бы выражена с такой последовательностью и искренностью, как у Некрасова. У него нет произведений, где изображение изнанки жизни было бы самоцелью.

Возникший на базе народной поэтики стих Кольцова был гораздо «возвышенней» и ближе к нормам литературного языка, чем опиравшийся на те же основы, но свободный от намеренной эстетизации, «приземленный» стих Некрасова. Вместе с тем жизненный идеал Кольцова выглядит ограниченным и «приземленным» по сравнению с высокими общечеловеческими идеалами Некрасова, страстно мечтавшего о том

Чтобы ветер родного селенья
Звук единый до слуха донес,
Под которым не слышно кипенья
Человеческой крови и слез.

(II, 107)

В мир светлой мечты были устремлены все даже наиболее «прозаические» стихи Некрасова. Его творчество неизменно противостояло всевозможным попыткам направить поэзию на путь натуралистического бытописательства или ограничить ее задачи рамками «чистого искусства». Среди своих современников именно Некрасов предъявлял к должности поэта самые высокие требования:

Толпа гласит: «певцы не нужны веку!»
И нет певцов... Замолкло божество...
О, кто ж теперь напомнит человеку
Высокое призвание его?..

(II, 394)

Таким образом, не введение в поэзию «прозаических элементов» и не бескрылый и унылый эмпиризм, а исследование язв социальной действительности с целью их преодоления составляет сущность и вместе с тем главную стилеобразующую тенденцию поэзии Некрасова.

Одно из преобладающих настроений в поэзии Некрасова — грусть, и в этом он близок к Пушкину. Но если поэзия Пушкина, по определению Белинского, обладает «диссонансом, разрешающимся в гармонию»

lib.pushkinskijdom.ru

(V, 557), если она, кроме «грусти» как основного мотива, дает и «мощный выход из нее» (V, 558), то поэзия Некрасова характеризуется диссонансом как таковым, хотя устремленность к гармонии в конечном счете ей также свойственна.

Мать-природа! иду к тебе снова
Со всегдашним желаньем моим —
Заглуши эту музыку злобы!
Чтоб душа ощутила покой
И прозревшее око могло бы
Насладиться твоей красотой.

(II, 151)

Даже на самых ранних этапах своей литературной биографии Некрасов не был «добру и злу внимавшим равнодушно» поэтом. Полуосознанное, полученное еще в детские годы от матери неприятие «насилия и зла» со временем вытесняется у Некрасова вполне осознанной ненавистью к крепостническому правопорядку, «жгучим, святым беспокойством» (II, 369) [18] за судьбы обездоленных масс. Рано пробужденная народными страданиями некрасовская муза дала клятву «с неправдою людской... начать упорный бой» (I, 62).

Этический смысл поэзии Некрасова не сводится, однако, к его недовольству крепостническим строем. Многие стихотворения поэта, начиная со знаменитого «В дороге» (1845), посвящены раскрытию нравственных несовершенств и изъянов не только во враждебном, но и в собственном стане. Достаточно сказать, что сформулированный Некрасовым еще в 50-е годы тезис

Нужны столетья, и кровь, и борьба,
Чтоб человека создать из раба

(I, 127)

пройдет через все его последующее творчество.

Обостренная нравственная требовательность распространялась у Некрасова и на собственную его личность. Вот почему столь значительно количество стихотворений поэта, пронизанных нотами покаянных настроений.

Вместе с тем этическая наполненность некрасовской поэзии — это не кодификация нравственных правил. Поэт разделял нерасположение Белинского (ср. V, 220—222) к нравственным проповедям славянофилов, к крепостнической и буржуазной морали как западно-европейского, так и отечественного образца. Разоблачению подобной морали посвящены и «Нравственный человек», и «Филантроп», и многие другие некрасовские стихотворения.

Поэзия Некрасова — это поэзия большой гражданской взволнованности, больших нравственных импульсов, то открыто, то затаенно полемизирующая, — это поэзия допрашивающая, обвиняющая и выносящая приговор окружающей действительности, попирающей в человеке все человеческое.

Одержимость «жгучим, святым беспокойством» и полемичность составляют, на наш взгляд, важнейшую особенность не только содержания, но и художественной формы поэзии Некрасова. Она вся насыщена инвективами, призывами, патетикой. И ее страстный тон, ее полемическую направленность читатель улавливает даже там, где автор то ли по художническим, то ли по цензурным соображениям намеренно бесстрастен.

Плачет старуха. А мне что за дело?
Что и жалеть, коли нечем помочь?..

(I, 88)

[18] В другом случае Некрасов называет это же чувство «святым недовольством» (II, 279).

lib.pushkinskijdom.ru

В этих «бесстрастных» строках из стихотворения «В деревне» (1853) заключена скрытая теплота авторской любви. И когда в «Морозе, Красном носе» Некрасов сообщает о своей героине:

Сосульки у ней на ресницах,
С морозу — должно полагать.

(II, 167)

или:

У Дарьи слезами наполнились очи —
Должно быть, их солнце слепит...

(II, 181)

то и здесь мнимое авторское безразличие призвано пробудить высокие гражданские чувства у читателя.

К приему мнимо бесстрастного повествования Некрасов обращается также в «Отрывках из путевых записок графа Гаранского», поэме «Суд» и ряде других произведений.

Полемическая направленность поэзии Некрасова нередко находит свое выражение в иронии. Если «Современная ода», «Нравственный человек», «Прекрасная партия» (как и множество других некрасовских стихотворений) выдержаны в единой иронической тональности, то в стихотворениях типа «Размышления у парадного подъезда» ирония («Под пленительным небом Сицилии... Ты уснешь» и т. д.; II, 53—54) соседствует с суровой ораторской интонацией («Ты проснешься ль исполненный сил» и т. д.; II, 55). В своих наименее воинствующих разновидностях некрасовская ирония смыкается с юмором, особенно характерным для тех произведений поэта, где действуют представители народной среды. Ирония и юмор являются важнейшими стилеобразующими факторами поэзии Некрасова.

Полемическое содержание некрасовской поэзии находит художественное преломление также в приеме социального контраста. Общеизвестно, что к этому приему Некрасов прибегал необыкновенно часто. Нередко, как это видно даже по заглавиям его произведений («Поэт и гражданин», «Убогая и нарядная» и т. д.), контраст становился ведущим композиционным принципом в творчестве Некрасова. В «Кому на Руси жить хорошо», этом капитальнейшем произведении поэта, прием социального контраста лежит в основе развития действия.

Порою композиционная роль контраста в творчестве Некрасова ослабляется; по цензурным соображениям поэт несколько затушевывает рискованные противопоставления, но это лишь подчеркивает их значимость для авторского замысла, как это можно видеть на примере цикла «О погоде».

Город начал пустеть — и пора!
Только бедный да пьяный шатаются,
Да близ медной статуи Петра,
У присутственных мест дожидаются
Сотни сотен крестьянских дровней
И так щедро с небес посыпаются,
Что за снегом не видно людей.
Чу! рыдание баб истеричное!
Сдали парня?.. Жалей не жалей,
Перемелется — дело привычное!

(II, 70)

Здесь страдающая от рекрутского набора крестьянская масса противопоставляется самодержавно-крепостническому режиму, но последний не охарактеризован; «медная статуя Петра у присутственных мест» — это лишь беглое символическое его обозначение.

Немало общего с приемом контраста имеет и некрасовская антитеза. Являясь неотъемлемым элементом некрасовского слога, она может иногда возвышаться до уровня социального противопоставления, ярким примером чего служит стихотворение «Блажен незлобивый поэт».

lib.pushkinskijdom.ru

Принципиальный противник «вялых и бесцветных» стихов (IX, 294). «трескотни» и «погремушек» (IX, 365), «вычурности» (IX, 191) и «напряженности тона» (IX, 199) в поэзии, Некрасов создал свой собственный стиль, главные черты которого — реалистическая конкретность поэтической мысли и естественность ее выражения. «Простота и правда», по определению Некрасова, «неразлучные спутники поэзии» (IX, 365). Стиль Некрасова формировался под воздействием лучших традиций Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Кольцова, Крылова и Грибоедова.

В начале творческого пути поэта увлекал отягощенный пышной метафоричностью «невиданный язык» Бенедиктова. И прежде, чем занять место в числе самых непримиримых противников «ухарской громозвучности» ложно-величавой школы (IX, 311 (ср. I, 378), 191, 204, 238), Некрасов затратил немало усилий для преодоления в собственном творчестве инерции бенедиктовщины, следы которой особенно заметны в его «Мечтах и звуках» (ср.: «Струны огненной души» — I, 241; «А эти перси. моря волны» — I, 243; «урна полуземного бытия» — I, 262, и т. п.).

В творчестве зрелого Некрасова метафора не является художественным средством первостепенного значения. В целом ряде его стихотворений («В полном разгаре страда деревенская», «На смерть Шевченко», «Человек сороковых годов», «С работы» и др.) метафора вообще отсутствует. Наличествующие в поэзии Некрасова метафоры зачастую традиционны. Не претендуя на художественный эффект, поэт называет молодость — «праздником жизни» (I, 107), собственную судьбу — «убогим челном» (II, 26), образ матери — «чистейшей любви божеством» (II, 96), детей — «счастливым народом» (II, 110), женщин — «созданиями нежными» (II, 119), рабочих — «детьми труда» (II, 204) и т. д. Нередко традиционен Некрасов и в употреблении слов-сигналов с метафорическим смыслом «Луч света», «терновый венец», «святая чаша», «высокая цель», «стан погибающих» и т. д. и т. п. — эти метафоры-символы или метафоры-сигналы, выполняющие функцию не только художественных аллегорий, но и эзоповских иносказаний, встречаются у Некрасова довольно часто, и в пользовании ими он, разумеется, не всегда был волен. Однако поэт не просто широко воспользовался словами-сигналами, накопленными поэтами-декабристами и Пушкиным, но и заметно расширил их репертуар, — нередко за счет исключительно оригинальных и удачных находок типа: «И мне дала судьба... в руководители — псарей» (I, 31), «Какой светильник разума угас!» (II, 200), «Зверей и птиц угрюмые чертоги» (II, 208), «струны карающей лиры» (II, 244), «Великие, страдальческие тени» (II, 250), «Лакеи мыслей благородных» (II, 270), «Вестминстерское аббатство Родины твоей» (II, 409) и т. д.

Порой обращением к словам-сигналам Некрасов достигал сильнейшего художественного эффекта, как например в «Песне. (Из «Медвежьей охоты»)», где такие слова, как «корабли», «буря» и т. д., употреблены в особом, метафорическом значении:

Отпусти меня, родная,
Отпусти не споря!
Я не травка полевая,
Я взросла у моря.

Не рыбацкий парус малый,
Корабли мне снятся,
Скучно! в этой жизни вялой
Дни так долго длятся.

(II, 285)

Сила производимого этими стихами впечатления объясняется их иносказательностью, тем, что фольклорное по своему типу и бесхитростное по своей лексике и композиции стихотворение насыщено большим политическим содержанием.

Заслуживают особого упоминания широко распространенные в поэзии Некрасова метафоры-приложения: «родина-мать» (II, 93, 143), «мать-отчизна» (II, 107), «мать-природа» (II, 151), «рожь-матушка» (II, 184),

lib.pushkinskijdom.ru

«река-кормилица» (II, 595) и т. п., подчеркивающие связь его стиля с устным поэтическим творчеством народа.

Сравнениям в творчестве Некрасова принадлежит гораздо более значительная роль, чем метафорам. В отборе сравнений поэт проявлял особую взыскательность и изобретательность. Само собою разумеется, что законы литературной преемственности не могли не сказаться и на некрасовских сравнениях, среди которых есть немало и традиционно-литературных, например: «Так няня в лес ребенка заведет...» (I, 57) «Не так ли звездочка в ночи...» (I, 82), «Так солнце осени — без туч...» (I, 163), «Так мирных лебедей станица...» (II, 43) и т. д.

Однако не менее значителен в поэзии Некрасова удельный вес и таких оригинальных, неожиданно смелых и ярких сравнений, как например:

Мне самому, как скрип тюремной двери,
Противны стоны сердца моего.

(I, 158)

Или:

Но там бесплодно гибнут силы,
Там духота, бездумье, лень,
Там время тянется сонливо,
Как самодельная расшива
По тихой Волге в летний день.

(II, 25)

Или:

Сшивая проворной иголкой
На саван куски полотна,
Как дождь, зарядивший надолго,
Негромко рыдает она.

(II, 168)

Или:

А пилы стальные
У добрых ребят,
Как рыбы живые
На плечах дрожат!

(II, 353—354)

Развернутый перечень ярко индивидуализированных некрасовских сравнений потребовал бы много места, и поэтому мы не будем его продолжать. К сказанному следует лишь добавить, что меткими сравнениями изобилуют произведения поэта, изображающие народную жизнь. Порою Некрасов заимствует эти сравнения из фольклора, но часто он творит их сам, хотя и руководствуется при этом народной поэтикой.

Шалишь! Перед крестьянином
Все генералы равные,
Как шишки на ели...

(III, 185)

Что ни изба — с подпоркою,
Как нищий с костылем...

(III, 238)

Как крыса прищемленная,
Детина пискнул жалобно...

(III, 373)

Из 140 сравнений, вошедших в поэму «Кому на Руси жить хорошо», многие, по заключению исследовательницы, — фольклорного происхождения.[19]

---

[19] Т. А. Беседина. Прием художественного сравнения в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». В кн.: Некрасовский сборник, вып. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 120.

lib.pushkinskijdom.ru

Близость Некрасова к народному миросозерцанию, народному складу речи и фольклорной поэтике особенно сказалась на его гиперболе. Когда в речах некрасовских мужиков появляются тропы типа

Пчела попова сытая,
Как колокол гудет!
(III, 176)

или когда Савелий-богатырь говорит о выносливости крестьянской спины:

Спина... леса дремучие
Прошли по ней — сломалися
(III, 267)

или, наконец, когда Яким Нагой повествует о том, с каким трудом приходится крестьянам вывозить волоком сено из болота и как при этом «трещит крестьянский пуп» (III, 195), то образность мужицкого мышления не обязательно нужно относить к творческой манере автора. Но гиперболичность свойственна языку некрасовских героев вообще.

Среди зверей я зверем стал,
Вином я совесть усыплял...
(II, 27)

в таком стиле изъясняется «интеллектуальный» герой из поэмы «Несчастные».

Зубы посыплются градом,
Порет, гоняет сквозь строи!
(III, 16)

только языком таким гипербол может выразить свои заветные мысли некрасовский дедушка-декабрист.

Не менее свойственна гиперболичность и языку самого автора. Гипербола — один из самых излюбленных тропов Некрасова. «Завидовал житью последних барских псов» (I, 28), «Что взмах — то готова копна!» (II, 169), «Мрут, как мухи, извозчики, прачки» (II, 212), «Выпить может сто стаканов, Только подноси!» (II, 308), «Жандарм с усищами в аршин» (II, 314), «брюхо с бочку винную» (III, 185) — даже нескольких этих наудачу взятых примеров вполне достаточно, чтобы показать сходство некрасовской гиперболы (как по содержанию, так и по структуре) с гиперболичностью живого простонародного русского языка.

Просветительским стремлением установить контакт с массовым читателем и объясняется прежде всего предметность и безыскусственность изобразительных средств Некрасова. О склонности поэта к предметности изображения можно судить уже по зачинам многих его стихотворений: «Еду ли ночью по улице темной» (I, 41), «Вчерашний день, часу в шестом» (I, 50), «У хладных невских берегов» (I, 71), «Я сегодня так грустно настроен» (I, 102), «Белый день занялся над столицей» (I, 134), «Все рожь кругом, как степь живая» (II, 41), «Я давно замечал этот серенький дом» (II, 74). «И здесь душа унынием объята» (II, 207), «Опять она, родная сторона» (II, 208) и т. д. и т. п.

Некрасовская поэзия поражает нас богатством и разнообразием сосредоточенных в ней непосредственно зрительных, слуховых и иных впечатлений. И даже в своих наиболее патетических и публицистических произведениях поэт не отрывается от конкретно-чувственного мира. От его взора не ускользает и бегущая по ниве чья-то тень (II, 31), и конь, хватающий колосья из снопов (II, 30), и лошадь, надышавшая пятно на окне кареты (II, 67), и слетающая с копны стая воробьев (II, 197), и реющие над прудом ласточки (III, 178), и связанный в телеге теленок со звездочкой на лбу (III, 366); поэт слышит весенний шепот зеленой

lib.pushkinskijdom.ru

травы (II, 151) и веселое ржанье жеребенка (II, 151); он улавливает десятки различных звуков и в весеннем шуме природы (II, 148—149), и в тысячеголосом гуле ярмарки (III, 179 сл.); он обоняет «и сосен аромат смолистый» (II, 42), и несущийся с дороги запах дегтя с сеном пополам (II, 208) — в его сознании теснятся отражения сотен других мелькающих перед ним предметов и лиц, цветов и запахов, движений и звуков.

Но Некрасов не был бы Некрасовым, если бы конкретно-чувственная сторона его творческой индивидуальности не дополнялась бы ярко выраженной способностью к абстрагированию. И отвлеченность поэтического мышления современная поэту реакционная критика нередко ставила ему в вину, не отказываясь при этом ни от явных преувеличений, ни от злобной клеветы.

Выше говорилось уже об обилии у Некрасова таких отвлеченных поэтических формул, как «луч света», «чаша страданий», «трон истины, любви и красоты» и тому подобных иносказаний, конкретизация которых, даже при наличии авторской потребности в этом, в подцензурной печати XIX века была неосуществима. Обилие названных метафор-символов в творчестве поэта характеризует не столько его творческую индивидуальность, сколько стиль вольнолюбивой гражданской поэзии и цензурные условия той поры. Своеобразие собственно некрасовской отвлеченно-публицистической манеры письма следует видеть, как нам представляется, в том, что она не претендует у него на единодержавность. Целостно публицистических стихотворений, таких, например, как «Вперед, без страха и сомнения» А. Н. Плещеева или «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат» С. Я. Надсона, нет или почти нет у Некрасова. Его политические призывы и инвективы, его восторженные клики и проклятия всегда находят себе опору в конкретно-чувственном восприятии действительности. Показательны в этом отношении такие программные некрасовские стихотворения, как «Родина» («И вот они опять, знакомые места») и «В неведомой глуши, в деревне полудикой», отвлеченно-публицистический элемент которых переплетается с вещественно-образным отображением жизненных впечатлений. В других случаях, как например в «Рыцаре на час», публицистический заряд («Вы еще не в могиле, вы живы, Но для дела вы мертвы давно» и т. д.) сконцентрирован в заключительной части произведения. Примерно по такому же композиционному принципу построены и «Размышления у парадного подъезда». Как это видно уже из заглавия, поводом и основой для авторских «размышлений» послужила какая-то конкретная сцена у парадного подъезда. Публицистические размышления автора о судьбах народных в «Железной дороге» также обусловлены его непосредственным восприятием окружающей действительности. Постепенно нарастая, эти размышления переходят в известную некрасовскую политическую декларацию о русском народе, который

> Вынесет все — и широкую, ясную
> Грудью дорогу проложит себе.
>
> (II, 205)

В стихотворении «Крестьянские дети» подчеркнуто предметное повествование трижды прерывается отвлеченно-публицистическими размышлениями автора, соответственно расчленяющими произведение на четыре фрагмента. Поэт как бы торопится помочь читателю в осмыслении отдельных частей изображаемой картины. В сумме своей публицистический элемент в «Крестьянских детях» занимает $^1/_7$ часть текста, но тем не менее стилеобразующая роль его исключительно велика.

Было бы глубоким заблуждением предметность и простоту некрасовского стиля отождествлять с описательностью. Даже в пору своего наи-

lib.pushkinskijdom.ru

большего увлечения идеями натуральной школы, во вторую половину 40-х годов, Некрасов не страдал болезнью творческого эмпиризма. Из его произведений той поры только разве «Псовую охоту», при поверхностном взгляде, можно заподозрить в описательности. В действительности же «Псовая охота» — это пародия на профессионально-восторженные и неторопливо-подробные реляции об этой самой «поэтической» из забав русского поместного барства. Не в мелочной регистрации фактов, а в отборе наиболее типических событий и жизненных впечатлений и в поисках слова, адекватного мысли и чувству, состоит главная творческая особенность Некрасова. Отсюда пристальное внимание поэта к типическому явлению и типической детали. Из большого числа некрасовских текстов, которыми можно было бы проиллюстрировать нашу мысль, остановимся на нескольких и среди них — на стихотворении «Пожарище» (1863):

Весело бить вас, медведи почтенные,
Только до вас добираться невесело,
Кочи, ухабины, ели бессменные!
Каждое дерево ветви повесило,
Каркает ворон над белой равниною,
Нищий в деревне за дровни цепляется,
Этой сплошной безотрадной картиною
Сердце подавлено, взор утомляется.

(II, 158)

Основная идея приведенного зачина — изобразить потрясающую нищету пореформенной деревни. Однако идея эта реализуется отнюдь не способом протокольно-обстоятельного описания. Нищета изображена косвенно, через пейзажную зарисовку. На изображение нищеты как таковой Некрасов расходует всего лишь один стих: «Нищий в деревне за дровни цепляется», — но стих, обладающий богатством ассоциативных связей. В нем зафиксировано одно из проявлений, одна из деталей (но деталей типических) деревенской нищеты. Цепляющийся за дровни нищий — это отчаявшийся нищий, которого могла породить только обстановка сплошной, воистину безысходной нужды.

Былое дореформенное могущество помещика Вечева очерчено в стихотворении также с помощью косвенной характеристики:

С лаем собаки на нас не бросаются,
. . . . . .
(Так. А давно ли служили вы с верою,
Лаяли, злились до самозабвения
И на хребте своем шерсть черно-серую
Ставили дыбом в защиту селения?..)

(II, 158)

Здесь также налицо деталь, которая вместе с другими (портреты генералов на стене полуразрушенного дворянского дома и т. д.) мобилизует воображение читателя и порождает обилие ассоциаций.

Когда говорят о мастерах поэтической детали и поэтической недосказанности, то из поэтов XIX века обычно называют Тютчева и Фета, забывая Некрасова, в поэтическом арсенале которого намек и деталь пользовались особым уважением. «Конечно, — заявлял Некрасов, — самый трудный род поэтических произведений — это те произведения, в которых, по-видимому, нет никакого содержания, никакой мысли; это пейзаж в стихах, картинка, обозначенная двумя-тремя чертами. Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собою данная картина, — дело величайшей трудности» (IX. 205). И с этой трудностью превосходно умел справляться Некрасов, — и не только в своих упоминавшихся выше миниатюрах. Вспомним стихотворение «Внимая ужасам войны» (1855). В пределах семнадцати строк немногое можно было сказать о матерях, скорбящих по погибшим

lib.pushkinskijdom.ru

на поле боя детям. Однако масштабность этого стихотворения определяется не только тем, что непосредственно произнесено автором, но и кругом тех эмоций, которые оно возбуждает в читательском сознании. Не вдаваясь в подробности художественного анализа, скажем: Некрасову посчастливилось сообщить этому лирическому стихотворению подлинно эпический размах.

Образ скорбящей матери, так же как и родственный ему образ плачущих жен, издревле (ср. «Слово о полку Игореве») был присущ русской народной поэзии, отображавшей тему войны. Сравнение скорбящей матери с плакучей ивой было тоже внушено Некрасову народной поэзией, сообщавшей как упомянутому стихотворению, так и творчеству поэта в целом инерцию давней и мощной традиции.

Иными изобразительными средствами для выражения сходной поэтической идеи пользуется Некрасов в стихотворении «Осень» (1877). Он также посвящает его войне, избегая при этом непосредственного ее изображения, — для небольшого лирического наброска такая задача вообще была бы сверхмерной. Тем не менее стихотворение рисует поистине «вселенские» масштабы причиняемых войною страданий. Даже удаленный на сотни верст от театра военных действий народ «почтой бредит» и «ходит, просит, узнает» (II, 431) о надвигающихся несчастьях. «Свод небесный Темен в полдень, как в ночи» (II, 431), ибо война вошла в каждый дом, от ее грозного дыхания никто не может укрыться.

И бойка ж у нас дорога!
Так увечных возят много,
Что за нами на бугре,
Как проносятся вагоны,
Человеческие стоны
Ясно слышны на заре

(II, 431)

Стоны жертв войны, нарушающие тишину российских деревень, — это не только художественная деталь, но и художественное преувеличение, гипербола, поэтическому оформлению которой автор придавал особое значение. И отнюдь не случайно, разумеется, бойкий разговорный ритм, почти полностью совпадающий с метрической схемой четырехстопного хорея, в конце стихотворения обнаруживает тенденцию к переходу в анапест. В строке «Человеческие стоны», а она в стихотворении предпоследняя и, собственно говоря, замыкающая, вместо предусмотренных названной схемой четырех ударений налицо только два. Образуемая двумя лишь словами, строка эта не поддается хореическому дроблению, чем и достигается ее протяжное произношение, создающее иллюзию полной реальности раздающихся поблизости человеческих стонов.

Художественный прием намека и недосказанности лежит в основе стихотворения «В столицах шум, гремят витии». Далеко не последняя роль принадлежит этому же приему и в системе изобразительных средств «Деревенских новостей». А «Несжатая полоса»? Разве сила этого стихотворения не в том, что оно вызывает в нашем сознании целую цепь ассоциаций, обращенных к историческим судьбам русского крестьянства? А десятки других некрасовских произведений, в которых яркая типическая деталь, намек и недосказанность выполняют первостепенную художественную функцию?

Само собою разумеется, что с мастерством поэтического намека и недосказанности в самых ближайших отношениях находится и тот безусловно существенный компонент некрасовского поэтического стиля, который К. И. Чуковский назвал *лаконизмом* или *конденсацией мысли*.[20]

Для того чтобы очертить только контуры поэтического стиля Некрасова, потребовалось бы остановиться еще на многих проблемах и, в частности, охарактеризовать стихосложение поэта и соотнести его наследие

[20] См.: Корней Чуковский Мастерство Некрасова, стр. 299.

lib.pushkinskijdom.ru

с творчеством крупнейших его современников, собратьев по перу. Однако столь ответственная задача не входила в замысел настоящей статьи, преследующей более узкую цель — обратить внимание читателя на слабо исследованные аспекты некрасовского стиля.

Значение Некрасова не только в том, что он открыл в истории русской поэзии новый период и был для своей эпохи поэтом, авторитет которого не затмевался даже славою Пушкина и Лермонтова, но и в том, что, будучи великим ваятелем художественного слова, он создал свою эстетическую систему, дискредитировать которую были бессильны его многочисленные и отнюдь не бессильные противники. Поэтическое наследие Некрасова давным-давно стало фактором не только литературного движения, но и духовного развития нации.

Имя великого поэта русской крестьянской демократии входило и входит в духовную родословную всех выдающихся поэтов советской эпохи. Правда, в последние годы в шумных спорах о поэтических традициях и новаторстве имя Некрасова упоминается не так уж часто. Более того, участникам названных споров то здесь, то там приходится выслушивать мнение, что поэтическая система Некрасова уже отжила свой век. Мнение, увы, не новое. В свое время, около ста лет тому назад (1874), прислушиваясь к нему, Некрасов писал:

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая — «страдания народа»
И что поэзия забыть ее должна, —
Не верьте, юноши! не стареет она.

(II, 392)

Нет, не стареет поэзия Некрасова, и ей суждено пережить еще не одно завихрение эстетических настроений, не один крик литературной моды. Не устарел благородный гражданский пафос некрасовской поэзии, не устарела в своих основах и ее художественная форма. Поэта, который так прочно вошел не только в историю русской культуры, но и в историю нации, будут читать и изучать столь же долго, сколь долго будут живы лучшие традиции дореволюционной русской демократической литературы и сколь долго будет существовать интерес к русскому историческому прошлому, причем тому прошлому, которому наша культура во многом обязана своим существованием.

Поэтическую форму Некрасова, которой он постоянно отдавал «щедрую дань» (II, 439), высоко ставили такие взыскательные мастера художественного слова, как Ф. М. Достоевский, Ап. А. Григорьев и А. А. Блок. Однако из загадок некрасовского поэтического стиля раскрыта до сих пор только незначительная часть. Раскрыть их, привести в систему и истолковать — насущнейшая задача нашего литературоведения.

lib.pushkinskijdom.ru

Ф. И. ЕВНИН

МЫШКИН И ДРУГИЕ

(К СТОЛЕТИЮ РОМАНА «ИДИОТ») [1]

1

Приступая к роману «Идиот», Достоевский сознавал трудность задачи, которую он перед собой поставил. Через несколько дней после отсылки в «Русский вестник» первых глав, 12 января 1868 года, он писал А. Майкову: «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, по моему, быть ничего не может, в наше время особенно... главный, т. е. первый герой (конечно, Мышкин, — *Ф. Е.*) чрезвычайно слаб. Может быть в сердце у меня и не слабо сидит, но — ужасно труден».[2]

На следующий день Достоевский делится своими опасениями с любимой племянницей С. А. Ивановой, которой «Идиот» был первоначально посвящен: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался... боюсь страшно, что будет положительная неудача».[3]

Как же «сделаны» Мышкин и роман в целом? Какое содержание связывал писатель с образом «положительно прекрасного» человека? Какие средства были им использованы для воплощения «ужасно трудного героя», «безмерной задачи»? Не претендуя на исчерпывающую полноту, попытаемся установить некоторые существенные черты внутренней структуры романа.

Когда речь идет о Мышкине, об оценке его поведения, мы вместо панегириков со стороны повествователя сплошь да рядом наталкиваемся на сознательные умолчания, а не то даже на критические и иронические замечания — по принципу «наоборот». Об антагонистах Мышкина он, напротив, нередко говорит с видимым сочувствием, иногда даже с наигранным пафосом. Прекрасное, необыкновенное в Мышкине раскрывается преимущественно в процессе разнообразных *сопоставлений и противопоставлений героя окружающим* в самых различных поворотах и

---

[1] Автор рассматривает в данной статье главным образом художественную структуру романа и не задается целью дать исчерпывающий анализ его проблематики как таковой. См. об этом работы Г. М. Фридлендера, например его монографическую статью «Роман „Идиот“» (в кн.: Творчество Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959), а также во многом не утратившую и сейчас своей ценности статью А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа „Идиот“» (в кн.: Творческий путь Достоевского. Л., 1924).

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 61.

[3] Там же, стр. 71.

lib.pushkinskijdom.ru

ракурсах («Христос среди мытарей и фарисеев»). В этом отношении достаточно показательна уже первая сцена романа — встреча Мышкина с Рогожиным в вагоне поезда. Достоевский применяет в «Идиоте» косвенные, *контрастные* методы оттенения и педализации «положительно прекрасного» в своем герое.

Драматическое противостояние Мышкина другим персонажам, вытекающие из него идейные акценты и нюансы создают широкое подводное течение «Идиота», определяют композицию и романа в целом и центрального образа. С этим связано своеобразие и манеры повествования, и системы характеров, и сюжетного построения.

В главе VI части второй «Идиота» Достоевский устами Аглаи говорит о «Рыцаре бедном» (имея в виду не только пушкинского персонажа, но косвенно и Мышкина), что он «тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический».[4]

Герой Сервантеса противопоставлен окружающим в двух различных плоскостях: с одной стороны, как благородный идеалист, сталкивающийся с ограниченными прозаическими «существователями», с другой, — как неисправимый фантазер-сумасброд, витающий в мире химер, *справедливо* осмеиваемый за неспособность к реальному восприятию действительности.

Это второе противопоставление, позволяющее воспринимать образ Сервантеса в комическом и сатирическом аспекте, не входило в творческие планы создателя Мышкина. Образ Мышкина по замыслу Достоевского должен был быть только трагическим. Окружающая его среда решительно и страстно осуждается; ведь тема романа — гибель высокого и прекрасного (Мышкина, Настасьи Филипповны) в «век пороков и железных дорог», когда «слишком шумно и промышленно становится в человечестве» — среди «очаровательного общества камелий, генералов и ростовщиков».

Достоевский отмечает в одной из записных тетрадей к «Идиоту»: «Синтез романа. Разрешение затруднения? Чем сделать лицо героя симпатичным читателю? Если Дон-Кихот и Пиквик, как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем что они смешны... Герой романа князь, если не смешон, то имеет другую симпатичную черту он! невинен!»[5] Далее на той же странице подчеркивается, что в поведении Мышкина «много трогательного и наивного» На следующей странице об Аглае говорится, что «она всем сердцем отдалась Князю потому что он невинен. Тоже и Н‹астасья› Ф‹илипповна›. Ей жалко князя потому что он невинен». В другом месте Рогожин говорит Мышкину: «Невинен ты!»[6]

Эта акцентируемая в записных тетрадях «невинность» Мышкина противостоит тому, что Достоевский считал одной из печальнейших черт своей эпохи — явлениям морального разложения среди господствующих классов. О безнравственности, о моральной деградации своих современников, вовлеченных в водоворот первоначального капиталистического накопления 1860-х годов, Достоевский не устает повторять в романе, и эти резкие, гневные оценки, вложенные в уста самых различных персонажей (Коли и Гани Иволгиных, Ипполита, Настасьи Филипповны, Лебедева и др.), составляют постоянный фон, на котором и вырисовывается отчетливо Мышкин с его чистотой, простосердечием, любовью к людям. «Здесь ужасно мало честных людей... в наш век все авантюристы... Все ростовщики, все сплошь до единого!» (стр. 154). «Ведь теперь их всех такая

---

[4] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений в десяти томах, т. VI, Гослитиздат, М., 1957, стр. 283 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте).

[5] Из архива Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. ГИЗ, М.—Л., 1931, стр. 120.

[6] Там же, стр. 143.

lib.pushkinskijdom.ru

жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели» (стр. 187).

В «Идиоте» нашел хоть и косвенное, но вполне отчетливое отражение грюндерский ажиотаж 1860—1870 годов, оставивший глубокий след в экономической истории России, — с растущими, как грибы, акционерными предприятиями, грандиозными аферами, молниеносными обогащениями, скандальными банкротствами.

Золотая лихорадка обуяла уже в 1860-е годы не только буржуазных дельцов, но и широкие слои бюрократии и родового дворянства. К этой золотой лихорадке («акционерной горячке», по выражению Достоевского, — см. стр. 368), знаменовавшей моральный распад старой общественной верхушки, в «Идиоте» причастны многие: и Тоцкий («помещик и раскапиталист, член компаний и обществ»), и крупный чиновник Епанчин («он участвовал и имел весьма значительный голос в некоторых солидных акционерных компаниях...», его состояние «с каждым годом... росло в геометрической прогрессии»), и генеральский сын Ганечка Иволгин, снедаемый жаждой богатства, и «честный» ростовщик Птицын, и даже утонченный джентльмен Радомский, потерявший в «акционерной горячке» все свое огромное состояние.

Этот-то растлевающий буржуазный дух и предает Достоевский анафеме в эффектных сценах (особенно в финальной сцене части первой), идеологических высказываниях (философия Лебедева), но прежде всего в генеральной антитезе романа: Мышкин — другие.

Мерилом всеобщей испорченности служит и то, что Настасью Филипповну, воплощение оскорбленной женственности, открыто и нагло «торгуют» — продают и покупают, как товар. Так поступают и Рогожин, и Тоцкий, и Епанчин, и Ганечка Иволгин.

Подводное течение романа составляют, однако, контроверзы не только этического порядка («невинность» — испорченность). В «Идиоте» речь идет не только о моральной правде, но и о красоте — подлинной и кажущейся, о разуме и познании мира — мнимом и настоящем.

Через весь роман проходит антитеза: внутреннее и внешнее, содержание и неадэкватная форма, «быть» и «казаться». В жизни общественных верхов, захваченных процессом буржуазного перерождения, обманчивая форма перестала правильно отражать содержание. «Все в нынешний век на мере и на договоре». Но блюдя только внешнее — «меру», «договор», невозможно сохранить внутреннее — «дух свободный», «сердце чистое».

«Вы ужасно все любите красивость и изящество форм, за них только и стоите», — говорит Ипполит своим слушателям из «высшего общества», и сентенция эта (исходящая, конечно, от самого Достоевского) многое разъясняет в романе. Красивость здесь противостоит красоте, изящество форм — неизящности содержания.

В другом месте Достоевский уже в своей авторской речи с явной усмешкой говорит о «почти волшебном обаянии изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия» высокопоставленных гостей Епанчиных (глава VI части четвертой) и недвусмысленно дает понять читателю, что все это «только великолепная выделка». Что касается Мышкина, то «изящество форм», «изящность манер» чужды ему. Он не раз признается, что не владеет надлежащей формой (словом, движением, жестом). Зато «изящность, «изящество» не сходят с пера Достоевского, когда он с гневной иронией пишет об «утонченном джентльмене» Тоцком. Представляя Тоцкого читателю, Достоевский называет его «человеком изящного характера с необыкновенной утонченностью вкуса», и эпитет «изящный» остается постоянным, пока речь идет о его свойствах, привычках и удовольствиях. «Со вкусом и изящно» проводил он время в деревне с Настасьей Филипповной, его разговоры с ней были «приятными и изящ-

lib.pushkinskijdom.ru

ными». Дом, в котором он навещал ее, «убран был особенно изящно». Одевался Афанасий Иванович «широко и изящно», слыл за «тонкого и изящного рассказчика». Тоцкого неприятно поражает «неизящность того сорта людей, которых Настасья Филипповна иногда приближала к себе» (стр. 156).

«Мир красотой спасется — два образчика красоты», — записывает Достоевский.[7] Один из этих «образчиков» — подлинная, озаренная внутренним светом, трагическая красота Настасьи Филипповны; другой — это, очевидно, внешняя красивость, о которой говорит Ипполит. Конечно, не случайно ею наделены такие антиподы Мышкина, как Радомский и Ганечка Иволгин.

Об участнике темных спекуляций «светском пересмешнике» Радомском говорится: «Молодой человек... лет двадцати восьми, высокий, стройный, с прекрасным и умным лицом, с блестящим, полным остроумия и насмешки взглядом больших черных глаз» (стр. 284). Даже Ганя Иволгин, у которого «душа черная, алчная, нетерпеливая, завистливая...» (стр. 58), «был очень красивый молодой человек... лет двадцати восьми, стройный блондин, средневысокого роста, с маленькою, наполеоновскою бородкой, с умным и очень красивым лицом» (стр. 27). Правда, в данном случае Достовский сразу же дает понять читателю, что портрет Гани — это построенный по методу контраста «портрет-маска». В нем внешняя импозантность прикрывает душевную низость, порочность.

Внешность Мышкина далека от красивости (один из критиков справедливо отметил ее «бескрасочность»): «Молодой человек... лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное» (стр. 6). Правда, за этим строго объективным, протокольным перечнем черт угадывается незаурядность их носителя, его одухотворенность, «бестелесность» — все то, что так шло бы пушкинскому Рыцарю бедному или Дон-Кихоту. Но замечание о «бесцветности» лица и вся конструкция последней фразы, конечно, нарочитая — с противительным «впрочем», намеренно ослабляют впечатление от портрета. В свете сказанного ранее о форме и содержании нетрудно понять авторский замысел.

Мышкину отказано не только во внешней красоте, но и в здравом смысле — в житейском уме: он «идиот», «ненормальный», на каждом шагу нарушающий общепринятые правила поведения, обманывающий естественные ожидания и расчеты окружающих, совершающий глупости и бестактности. Даже близкие к нему люди в сердцах обзывают его «уродиком», «дрянным идиотишком». Но «норма», которую нарушает и отвергает Мышкин, — это то, что основано на «мере» и «весе», это торжествующие вокруг пошлость, эгоизм, посредственность, являющиеся, по Достоевскому, законом жизни в капиталистическую эпоху, естественная стихия таких, как Тоцкий, Епанчин, Ганечка Иволгин. В Мышкине воплощено иное, высшее, *неординарное* начало, идеальная норма человеческих взаимоотношений. В нем отсутствует только «жалкий ум глупцов», но по глубине сердечного прозрения в человеческие души и судьбы он превосходит всех. (Аглая: «... хоть вы и в самом деле больны умом... зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех...» — стр. 487). «Идиот» Мышкин — мудрец и святой: он наделен высшим тактом и пониманием, диктуемыми любовью и сочувствием к людям. «Мудрость, открытая

[7] Там же, стр. 102.

lib.pushkinskijdom.ru

младенческой душе и недоступная для мудрых и разумных», — писал Достоевскому о Мышкине Н. Н. Страхов.[8] То же самое говорит в романе Лебедев: «Утаил от премудрых и разумных и открыл младенцам» (стр. 674).

По Достоевскому, буржуазный уклад ведет к деградации и нивелировке человеческой личности. Много иллюстраций к этому положению содержится в письмах писателя 1867—1868 годов — периода работы над «Идиотом».[9] Именно под таким углом зрения предстают в романе накопители Епанчин и Ганечка Иволгин. Епанчин, несмотря на все его успехи по части «карьеры и фортуны», характеризуется как человек недалекий, ограниченный, ординарный. Имея его в виду, Достоевский пишет: «... некоторая тупость ума, кажется, есть почти необходимое качество если не всякого деятеля, то по крайней мере всякого серьезного наживателя денег» (стр. 370). «Недостаток оригинальности... — читаем мы в другом месте, — считался всегда первым качеством и лучшею рекомендацией человека дельного, делового и практического» (стр. 368). Та же заурядность, ординарность отличает Ганю Иволгина, несмотря на все его потуги на оригинальность («... вы... самый обыкновенный человек, какой только может быть, разве только что слабый очень и нисколько не оригинальный» — стр. 142). В романе неоднократно отмечается житейская сметка, ловкость, практический ум Епанчина и Гани Иволгина. «Ум — главное», — говорит генерал Ганечке. Но это как раз тот «неглавный» ум, о котором Аглая толкует Мышкину, — «ум», погрязший в пошлой рутине приобретательства. Об этом «уме» Достоевский заявляет устами Коли: «Что в них, в умных-то? Все ростовщики, все сплошь до единого».

Та же ординарность, пустота скрывается за обманчивым блеском «высшего света» — гостей Епанчиных в главах VI—VII части четвертой («лигатура», принимаемая Мышкиным за «чистое золото»).

Только «выскочившие из рельсов» «приличного, благонравного» общества наделены в «Идиоте» подлинной значительностью, трактуются как «оригинальные», «неординарные» люди.

Наряду с Мышкиным это прежде всего Настасья Филипповна: «сумасшедшая» — по мнению Епанчина, «королева» — на взгляд Рогожина, решившаяся бросить сто тысяч рублей в горящий камин (Тоцкий: «... это все... эфемерно, романтично, неприлично, но зато колоритно, зато оригинально...» — стр. 202). В какой-то мере это и «неприличная чудачка» Лизавета Прокофьевна Епанчина, и толкователь Апокалипсиса Лебедев, видимо не случайно названный «гениальной фигурой» в записных тетрадях к роману,[10] и «поэт лжи» генерал Иволгин.

Таковы самые общие антитезы, лежащие в основе романа, угадываемые за отдельными сюжетными столкновениями и идеологическими спорами. Таким рисовался Достоевскому в различных ракурсах «положительно прекрасный» герой его произведения. Претворение в образ подобной фигуры потребовало особой своеобразной манеры повествования, во многом предопределило систему характеров и сюжетное построение «Идиота».

2

Метод *контрастного* оттенения накладывает явственный отпечаток на манеру повествования в «Идиоте».

В романах-трагедиях Достоевского 1860—1870-х годов манера повествования, как правило, имеет — поскольку речь идет о центральных персонажах — «протокольный», строго коммуникативный, но не экспли-

[8] Шестидесятые годы. Материалы по истории литературы и общественному движению. Изд. АН СССР, М—Л., 1940, стр. 258—259.

[9] См.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 64, 81, 123.

[10] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот», стр. 132.

lib.pushkinskijdom.ru

кативный характер.[11] Достоевский фиксирует с той или иной степенью детальности место и обстановку действия, слова, поступки, жесты героя, его ощущения и внутренние монологи, весь беспорядочный поток его сознания. Но в своей речи он (в отличие, например, от Л. Толстого) не разъясняет читателю смысла и значения того, что происходит в герое и с героем, не анализирует с позиций всеведущего автора его намерений, переживаний и действий, не оценивает происходящего, не взвешивает его на весах добра и зла (что постоянно делает Л. Толстой). Этот драматургический принцип *самораскрытия* главных персонажей — одна из важных черт поэтики Достоевского, приближающих форму его последних романов к драме.

Очень убедительны тут свидетельства самого писателя. Ряд записей в его записных тетрадях говорят о том что он ставил своей прямой авторской задачей «писать сценами», не разъяснять от себя внутреннего существа персонажей и происшествий.

Особенно сдержанной, сугубо коммуникативной должна была быть манера повествования в «Идиоте» — вследствие самого замысла романа. Недопустимым опошлением трагедии Мышкина и Настасьи Филипповны были бы жалостливые сентенции и лирические пассажи повествователя. Подлинно художественное изображение «положительно прекрасного человека» совершенно исключало возможность авторской указки, которая сочувственно акцентировала бы его подвиги и добродетели.

Естественно поэтому, что в записных тетрадях к «Идиоту» мы встречаем следующие заметки: «Короче писать; одни факты, без рассуждений... Писать одними фактами... NB. Рассказ о фактах, легко, без особых рассуждений».[12] Что касается Мышкина, то писатель ставит перед собой цель: «№ 2 Князя Сфинксом. Сфинксом. Сам открывается без объяснений от автора, кроме разве первой главы».[13]

Но, уклоняясь от прямых авторских объяснений и оценок, Достоевский искусно использует ряд косвенных средств для того, чтобы оттенить в глазах читателей значительность Мышкина, трагичность его судьбы и судьбы Настасьи Филипповны. Эти средства тонкой, подспудной педализации довольно разнообразны. Тут и фигуры умолчания — декларации повествователя о своей неосведомленности или о своем непонимании смысла происходящего, декларации, относящиеся иногда к кульминационным пунктам сюжета и лишь подчеркивающие их значимость. Тут и передача авторских экспликативных функций «свидетелям» событий — обывателям, воспроизведение их вздорных сплетен и толков, чтобы по методу контраста подчеркнуть непонятый ими высокий трагический смысл совершающегося.[14] Тут и шитые белыми нитками попытки прямой «дезинформации» читателя со стороны рассказчика — заведомо ложные, «обратные» интонации, акценты, даже утверждения, наталкивающие читателя на диаметрально противоположные — верные — выводы и оценки. В этом случае Достоевский-повествователь как бы надевает на себя личину пошляка — «нормального», «здравомыслящего» антагониста Мышкина и Настасьи Филипповны; его авторская речь проникается ложным пафосом осуждения их «странного» «противоестественного» поведения и всемерного сочувствия та-

[11] Подробнее об этом см. в нашей работе «О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского» («Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка», 1965, вып. 1, стр. 77—78).

[12] Из архива Достоевского. «Идиот», стр. 116.

[13] Там же, стр. 128.

[14] Подобную манеру повествования Достоевский предусмотрел и оговорил в записных тетрадях к роману. На стр. 116 мы читаем: «Писать в смысле: говорят».

lib.pushkinskijdom.ru

ким, как Тоцкий, Епанчин, Радомский. За этим кроются, конечно, трагическая ирония, а с другой стороны, — гневный сарказм повествователя, играющие далеко не последнюю роль в раскрытии замысла романа.

О том, сколь сложные смысловые нюансы и акценты скрываются иногда в авторской речи Достоевского — такой, на первый взгляд, бесстрастной, строго «протокольной», чисто коммуникативной, можно судить, например, по следующим строкам, которыми начинается вторая часть романа: «Дня два после *странного приключения* на вечере у Настасьи Филипповны которым мы закончили первую часть нашего рассказа, князь Мышкин поспешил выехать в Москву, по делу о получении своего неожиданного наследства. Говорили тогда, что *могли быть и другие причины* такой поспешности его отъезда; но об этом, равно как и о *приключениях* князя в Москве и вообще в продолжение его отлучки из Петербурга, мы *можем сообщить довольно мало сведений*» (стр. 203; курсив наш, — *Ф. Е.*).

Недостаточная осведомленность повествователя афишируется для того, чтобы поставить под сомнение указываемую им прозаическую причину спешного отъезда Мышкина в Москву (дело о наследстве) и намекнуть на возможность «других причин». В действительности, как это вскоре выясняется, главной причиной спешки было стремление Мышкина отыскать Настасью Филипповну, спасти ее от Рогожина. Полные трагизма происшествия на вечере у Настасьи Филипповны, сыгравшие столь важную роль в дальнейшей судьбе главных персонажей, пренебрежительно именуются «странным приключением». Всего-навсего «приключениями» называет повествователь и то незабываемое, оставившее тяжелый след в душе Мышкина, что произошло «в продолжение его отлучки из Петербурга» между ним, Настасьей Филипповной и Рогожиным.

Наиболее примечательна в этом плане манера повествования в главе IX части четвертой. Напомним очень кратко содержание предыдущей, VIII главы — одной из кульминационных в романе. В ней рассказывается о свидании соперниц — Аглаи и Настасьи Филипповны, свидании, перевернувшем все вверх дном. В решающий момент жалость к жестоко оскорбляемой Настасье Филипповне, стремление защитить ее от несправедливых обвинений соперницы берет в сердце Мышкина верх над его глубоким чувством к Аглае. Неудержимый порыв сострадания стоит ему многого: он навсегда теряет Аглаю, свои надежды на счастье. Нужно ли доказывать, что это «странное» поведение «идиота» должно, по замыслу Достоевского, с наибольшей убедительностью продемонстрировать его душевную красоту, его исключительные качества «положительно прекрасного человека».

В главе IX речь идет о последствиях свидания соперниц (разрыве Аглаи с Мышкиным, предстоящей женитьбе его на Настасье Филипповне) и, главное, о мотивах поведения Мышкина, с такой легкостью «пренебрегшего» во время встречи соперниц своей невестой. Здесь-то Достоевский и развертывает сложную систему повествовательных приемов — с фигурами умолчания, «обратными суждениями», ложными следами и т. д., систему, призванную оттенить душевный подвиг Мышкина по принципу «от противного». Достоевский широко использует тут средства трагической иронии, упрощая и профанируя смысл событий, «осуждая» и «высмеивая» героя.

Повествователь снова и снова заявляет о своей некомпетентности — своем непонимании смысла происшедшего: «...мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений, и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее» (стр. 648).

lib.pushkinskijdom.ru

Автор якобы не может уяснить себе и читателям переживаний и поступков героя: «...если бы спросили у нас разъяснения... насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желаниям князя, в чем именно состоят в настоящую минуту эти желания, как именно определить состояние духа нашего героя в настоящий момент и прочее и прочее в этом же роде, то мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить» (стр. 650). Далее в качестве важнейших и неоспоримых сведений сообщаются факты внешнего порядка — о подготовке свадьбы, о внимании Мышкина к Настасье Филипповне. Напротив, то, что действительно является главным и окрашивает происходящее в трагические тона, — душевное смятение Мышкина, постоянные попытки его встретиться с Аглаей — повествователь, виляя и паясничая, трактует как нечто второстепенное, странное и непонятное: «...кроме этих, весьма точных, обстоятельств, нам известны и еще некоторые факты, которые решительно нас *сбивают с толку*, именно потому, что противоречат с предыдущими... Таких *странных* фактов пред нами очень много, но они не только не разъясняют, а, *по нашему мнению, даже затемняют истолкование дела*, сколько бы их ни приводили» (стр. 651, курсив наш. — *Ф. Е.*).

Выполняя свое намерение «писать в смысле: говорят», Достоевский в рассматриваемой главе то и дело передоверяет свои функции рассказчика другим — «свидетелям происходящего», разносчикам вестей и слухов («все принялись рассказывать» — стр. 648; «рассказывали...» — стр. 650, 652; «рассказывали, хотя слухи были и не совершенно точные...» — стр. 652); «другие» не только информируют читателя о фактах, но порой объясняют и оценивают их — и эти нелепые, пошлые сплетни излагаются повествователем со всей обстоятельностью и серьезностью, иногда чуть ли не сочувственно. «Всеобщее любопытство и сплетни были, конечно, очень извинительны», — замечает повествователь и передает абсурднейшее объяснение свершившегося, представляющее поведение Мышкина в гротескно-сниженном виде, как «самое тонкое, хитрое и в то же время правдоподобное толкование», которое «показалось весьма вероятным и было принято большинством дачников, тем более что подтверждалось ежедневными фактами» (стр. 649—650).

Достоевский идет и дальше, не останавливаясь перед прямым, недвусмысленным осуждением поведения Мышкина: «Представляя все эти факты и отказываясь их объяснить, мы вовсе не желаем оправдать нашего героя в глазах наших читателей. Мало того, мы вполне готовы разделить и самое негодование, которое он возбудил к себе даже в друзьях своих» (стр. 653).

Заключает всю эту цепь мистификаций заявление Достоевского о его мнимой солидарности с той оценкой и тем объяснением поведения Мышкина, которые исходят от Радомского («...мы вполне и в высшей степени сочувствуем некоторым, весьма сильным и даже глубоким по своей психологии словам Евгения Павловича, которые тот прямо и без церемонии высказал князю» — стр. 653). Радомский — скептик-рационалист, ему недоступны те широкие, самоотверженные движения души, которые составляют существо «положительно прекрасного» героя романа. Он не способен понять главного — трагического существа событий, непосредственности и силы «любви-жалости» Мышкина к Настасье Филипповне. (К более детальному сопоставлению Мышкина и Радомского мы вернемся в дальнейшем изложении). Поэтому «глубокие по своей психологии» слова Радомского о том, что чувство Мышкина к Настасье Филипповне исходит не из «натуры», «истины», а объясняется якобы всего лишь «головными убеждениями», *«условно-демократическим* обаянием „женского вопроса“» (стр. 656—657) и прочие его рассуждения никак нельзя, конечно, всерьез принимать за авторскую

lib.pushkinskijdom.ru

интерпретацию событий. Перед нами очередной иронический пассаж Достоевского, очередная попытка методом «от противного» высоко вознести Мышкина над остальными персонажами романа.

Если бы предложенное понимание повествовательной манеры Достоевского в главе IX части четвертой нуждалось в дополнительных обоснованиях, мы могли бы сослаться на наиболее авторитетное свидетельство — свидетельство самого писателя. В «Записных тетрадях» к «Идиоту» есть не вошедшая в окончательный текст запись, проливающая свет на рассматриваемый вопрос. В этой записи из-за кривляющейся маски мистификатора выглядывает в конце действительное лицо Достоевского. Запись гласит:

«№. Главное: — После сцены двух соперниц: Мы признаемся что будем описывать странные приключения. — Так как трудно их объяснять, то ограничимся фактом. Мы соглашаемся, что с Идиотом ничего и не могло произойти другого. Доскажем же конец истории лица, который может быть и не стоил бы такого внимания читателей — соглашаемся с этим. Действительность выше всего. Правда может быть у нас другой взгляд на действительность... Может быть в Идиоте человек то более действит[елен] ...» [15]

Иронией проникнуты и некоторые страницы, относящиеся к Епанчину. Но тут это не более чем легкая усмешка. О Епанчине — карьеристе, приобретателе, любителе приятно пожить — рассказчик повествует сочувственно и уважительно. С полным одобрением говорится о ловкости, уме и «некоторых замечательных способностях» Епанчина. Раскрывающиеся перед ним широкие перспективы вызывают умиление рассказчика: пятьдесят шесть лет — «возраст цветущий, возраст, с которого по-настоящему начинается *истинная* жизнь...» «Все способствовало настоящим и грядущим успехам и устилало жизнь его превосходительства розами» (стр. 18—19).

Лукавая усмешка сменяется гневным сарказмом, как только от Епанчина повествователь переходит к Тоцкому и его отношениям с Настасьей Филипповной (см. стр. 46—50). «Мудреный и хлопотливый случай» — вот как всего-навсего именует Достоевский трагедию Настасьи Филипповны вслед за самим Тоцким. О деревеньке, где Тоцкий надругался над девичеством своей воспитанницы, сказано, что она «*как нарочно*, называлась сельцо *Отрадное*» (стр. 47; курсив наш, — *Ф. Е.*). Историю того, как светский циник сделал беззащитную девушку своей наложницей, автор вообще дает через восприятие Тоцкого: «...так прошло довольно долгое время, года четыре, *спокойно и счастливо, со вкусом и изящно*» (стр. 48; курсив наш, — *Ф. Е.*). Отвращение Настасьи Филипповны к Тоцкому названо «бесчеловечным» (стр. 50). О великом гневе, великой ненависти ее к виновнику своего позора повествователь говорит: «...какая-то душевная и сердечная *бурда*, — что-то вроде какого-то романтического негодования бог знает на кого и за что, какого-то ненасытимого чувства презрения, совершенно выскочившего из мерки, — одним словом, что-то в *высшей степени смешное и недозволенное* в порядочном обществе и с чем встретиться для всякого порядочного человека составляет чистейшее божие наказание» (стр. 50; курсив наш, — *Ф. Е.*).

На одном полюсе романа «просто» человек (иногда с большой буквы) — Мышкин: Ипполит — Мышкину: «Я с Человеком прощусь»; Настасья Филипповна — Мышкину: «Прощай, князь, в первый раз человека видела». На другом полюсе — «порядочный человек», т. е. человек из «порядочного общества» — Тоцкий и ему подобные.

---

[15] Из архива Достоевского. «Идиот», стр. 153.

lib.pushkinskijdom.ru

3

Важным средством раскрытия «положительно прекрасного человека» было создание вокруг него группы смежных фигур, кое в чем сходных с ним, но по существу контрастно оттеняющих его как личность необыкновенную, исключительную.

Наличие системы смежных образов в романах Достоевского — давно отмеченная исследователями оригинальная черта его поэтики. В. В. Виноградов уже в «Бедных людях» находил подобные «эхо-образы», оттеняющие основной.[16] Ю. Н. Тынянов заметил («Достоевский и Гоголь»): «Герои Достоевского часто пародируют друг друга».[17] О «внутренних» пародиях Достоевского, о «комических „спутниках“ трагического героя, очень часто пародирующих его», писал и В. К. Комарович.[18]

Как давно уже установлено, Раскольникова в разных планах «копируют», «пародируют», с одной стороны, беспринципный буржуазный делец Лужин, с другой, — комический «горе-нигилист» Лебезятников.

Аналогичную пару двойников центрального героя нетрудно, на наш взгляд, распознать в «Бесах». Гаганов — типичный представитель оторванных от народа слоев русского дворянства — как бы социальный эквивалент Ставрогина, которого Достоевский язвительно именует «последним баричем», «изломанным барчонком». Комически карикатурит Ставрогина пропойца Лебядкин. Трагическому равновесию между добром и злом, аморализму в «высшем смысле», присущим Ставрогину, противостоят распущенность Лебядкина, отсутствие у него сдерживающих центров — аморализм в «низшем смысле». И Ставрогин и Лебядкин претендуют на любовь Лизы Тушиной: первый — в роли трагического героя, второй — в роли шута.

Особенно существенным должно было быть значение подобных «эхо-образов» в художественной структуре «Идиота» — для оттенения с разных сторон, в разных проекциях столь сложного персонажа, как Мышкин. Мышкин одновременно простодушный, наивный «идиот» и наделенный высшим даром прозрения мудрец, носитель лучших черт старинного родового дворянства (вспомним утопические мечты его о высоком предназначении дворянства в главе VII части четвертой) и антипод «порядочного общества», противостоящий всей дворянско-буржуазной верхушке; поведением своим он категорически отрицает моральный и духовный уклад окружающей среды — но не с позиций «нигилистического аморализма», а исходя из иной, «высшей» (христианской) морали. И т. д. и т. д. Думается именно поэтому в «Идиоте» особенно много «смежных» фигур. Они придают своеобразие всей системе характеров романа.

Первым в ряду подобных персонажей должен быть назван Радомский. Он занимает в «Идиоте» примерно такое же положение относительно Мышкина, как Лужин в «Преступлении и наказании» относительно Раскольникова и Гаганов в «Бесах» относительно Ставрогина. Подобно Мышкину, Радомский принадлежит к старинной русской аристократии и наделен рядом замечательных черт. Он тонок и умен, его суждения отличаются проницательностью и глубиной, порой он, «почти» как Мышкин, умеет распознавать самое существо людей и происшествий. Печать внешнего благородства и изысканности лежит на его поведении. Во 2—4-й частях романа он — постоянный спутник, приятель и даже конфидент Мышкина. Как и Мышкин, Радомский претендует на любовь Аглаи. В его уста вложены пространные рассуждения о русском либе-

[16] В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. «Academia». Л., 1929, стр. 351.
[17] Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 454.
[18] В. К. Комарович. Достоевский. М., 1925, стр. 41.

lib.pushkinskijdom.ru

рализме и социализме, о новых судах и т. д. совершенно в духе Мышкина.

Однако по существу Радомский — антипод Мышкина, он лишь пародия на «положительно прекрасного человека».

Кратко, в нескольких словах определяя в записных тетрадях к роману сущность своих персонажей, Достоевский так охарактеризовал Радомского: «последний тип русского помещика-джентльмена».[19] Но между внешним «джентльменством» Радомского и душой и сердцем Мышкина — целая пропасть. Радомский прежде всего — скептик-рационалист, «светский пересмешник».[20] Он проникает не в доброе, а в мелкое и смешное у окружающих, остроумно иронизируя над ними. Как мы уже отмечали, Радомский не в состоянии понять чувствований и поведения Мышкина во время свидания соперниц. В своих разглагольствованиях на актуальные общественные темы Радомский шаржирует и утрирует взгляды Мышкина (см. стр. 379—382), чтобы поднять его на смех, принизить в глазах Аглаи. «Джентльменство» Радомского не мешает ему заниматься грязными финансовыми аферами, истощающими его состояние.

Итоговая характеристика его на страницах записных тетрадей гласит: «Блестящий характер, легкомысленный, скептический, настоящий аристократ, без идеала (нет того что мы любим и в этом разница с князем)... Признался князю что он сначала его комизировал и захваливал, чтоб убить в мнении Аглаи».[21] Знаменательно, что в приведенной записи Достоевский сам сопоставляет и противопоставляет Радомского и Мышкина.

На других страницах записных тетрадей Достоевский намечает в качестве своей творческой задачи «бесконечность историй в романе (miserableй всех сословий), рядом с течением главного сюжета» и пишет, что «истории, продолжающиеся во весь роман, должны быть задуманы и ведены стройно параллельно всему роману».[22] Ряд «мизераблей» из этих «параллельных историй» и соотносятся с Мышкиным как эхообразы.

Мелкий чиновник Фердыщенко, как и князь Мышкин, — белая ворона в «порядочном обществе». Подобно Мышкину, он живое отрицание господствующих кругом лицемерия и фальши. Фердыщенко осмеливается говорить в глаза таким, как Тоцкий и Епанчин, что он о них думает. Но его правдолюбие, в отличие от мышкинского, не более чем принятая на себя роль, и объясняется оно лишь стремлением к оригинальничанью. По существу Фердыщенко — «сальный шут», озлобленный и наглый циник. Ханжеской морали окружающих Мышкин противопоставляет подлинную любовь к людям, способность к высшему самопожертвованию, Фердыщенко же — лишь бравирующий всем аморализм.

На внутренние переклички между Мышкиным и Бурдовским не раз уже указывалось.[23] Мышкин говорит о Бурдовском: «Я сам тоже был в таком положении до отъезда в Швейцарию, также лепетал бессвязные слова, — хочешь выразиться и не можешь... Я это понимаю; я могу очень сочувствовать, потому что я сам почти такой же» (стр. 313). Бурдовского сближают с Мышкиным не только душевная болезнь, но и моральная чистота, житейская беспомощность и беззащитность. Однако если Мышкина Достоевский именует идиотом лишь в духе трагической

---

[19] Из архива Достоевского. «Идиот», стр. 161.

[20] Там же, стр. 160.

[21] Там же, стр. 151. В этой записи Радомский еще именуется Вельмончеком. Тождество Радомского и Вельмончека доказал еще П. Н. Сакулин (см. стр. 263).

[22] Там же, стр. 123 и 132.

[23] См. примечания А. С. Долинина в кн.: Ф. М. Достоевский. Письма. т. II, стр. 424, а также статью Г. М. Фридлендера «Роман „Идиот“» (в кн.: Творчество Достоевского, стр. 197—198).

lib.pushkinskijdom.ru

иронии, то Бурдовский по-настоящему недоразвит, косноязычен, придурковат.

Мышкин в отношении Настасьи Филипповны — «рыцарь без страха и упрека». Аллюзии пушкинского «Рыцаря бедного» играют важную роль в обрисовке центрального персонажа «Идиота». Это рыцарское в Мышкине иногда беспардонно карикатурит отставной поручик Келлер. Он разглагольствует о своем «благородстве», готовности пожертвовать собой ради друзей, вызывает на дуэль обидчика Настасьи Филипповны, заявляет о своем желании «умереть, если понадобится», ради Мышкина и предлагает ему свои услуги в качестве секунданта. Однако с «древнерыцарским» (выражение Лебедева) в Келлере противоречиво уживаются иные черты, противостоящие мышкинским. В них Келлер сам простодушно признается: он прежде всего «промышленник», «либерал насчет кармана», без зазрения совести промышляющий любыми средствами деньги. Келлер считает себя «рыцарски благородным... только в мечтах, и, так сказать, в кураже, на деле же никогда не выходит» (стр. 351).

В романе есть персонаж, которого смело можно назвать прямым единомышленником Мышкина, пожалуй даже его alter ego в идеологическом отношении. Он развивает совершенно аналогичные мышкинским историко-философские концепции. Это Лебедев. Но и Лебедев не столько двойник Мышкина в действительном смысле слова, сколько антипод его. Это грязный шут, который сам говорит о своей моральной амбивалентности, низости.

В известном смысле смежным по отношению к Мышкину является и образ «поэта лжи» генерала Иволгина. Это опустившийся пьяница, шут, как и Лебедев, но шут беззлобный. В Иволгине есть что-то детское, наивно сентиментальное, простодушное, и это сближает его с «положительно прекрасным человеком». Его забавные фантастические рассказы так же противостоят царству чистогана и практического расчета, где все основано на «мере» и «договоре», как и помыслы и дела Мышкина.

Своеобразие главного персонажа и центральной коллизии романа наложило свою печать и на сюжетное построение его. В сюжете «Идиота» непомерно большую роль играют сцены скандала — трагические и комические. Не будет большим преувеличением сказать, что действие романа развивается от скандала к скандалу.

Скандал как «авангардное», предварительное столкновение сил добра и сил зла, иногда как антиципация трагической развязки — важный, необходимый элемент сюжета в больших романах Достоевского 1860—1870-х годов. Напомним хотя бы такие эпизоды, как сцену между Соней Мармеладовой и Лужиным в части пятой «Преступления и наказания» или столкновение Шатова со Ставрогиным в конце части первой «Бесов».

В социально-философских романах Достоевского, в их системе характеров и сюжетной структуре явственно различимы три различных сферы: сфера высокого, трагического; сфера будничного, бытового; сфера комического. В каждой из этих сфер — свой уровень переживаний и размышлений, свои мотивировки поступков, свой круг происшествий — вообще свой особый стиль жизни. Достаточно сравнить, например, чувствования, действия Раскольникова, Версилова, Ивана Карамазова, с одной стороны, и Лужина, Сергея Сокольского, Епанчина или Лебезятникова и Лебядкина — с другой.

На стыке этих различных сфер, там, где высокое оказывается во власти пошлого или смешного, где «идея попадает на улицу» (выражение Достоевского) или где, наоборот, пошлое и комическое претендуют на роль значительного, возвышенного, и возникает сюжетное столкновение, принимающее формы скандала, — в первом случае трагического, во втором — комического.

lib.pushkinskijdom.ru

Важнейшая функция скандала в сюжетосложении Достоевского — педализация, возвеличение высокого, трагического — попираемого и оскверняемого низким и смешным. Именно в этом, например, смысл упомянутой сцены в «Преступлении и наказании»: гнусная интрига Лужина должна акцентировать душевную чистоту, моральное величие Сони Мармеладовой.

Естественно, что скандальные сцены осмеяния и унижения Мышкина столь часты в «Идиоте»: это существенное средство раскрытия (снова по методу контраста) черт «положительно прекрасного человека». Не менее важную роль играют подобные сцены в трагической истории Настасьи Филипповны.

Положение Мышкина в обществе Тоцких, Епанчиных, Иволгиных и других с самого начала, с первого соприкосновения с ним «неприлично», скандально, так как его поведение и бытовой кодекс этого общества несовместимы, полярно противоположны. Уже в вагоне поезда Мышкин со своими высказываниями и своим тощим узелком вызывает усмешку у Рогожина и Лебедева. У Епанчиных, «рассевшись» в прихожей и вступив в оживленную беседу с лакеем, Мышкин сразу ставит себя в «неприличное» положение: «Казалось бы, разговор князя был самый простой; но чем он был проще, тем и становился в настоящем случае нелепее, и опытный камердинер не мог не почувствовать что-то, что совершенно прилично человеку с человеком и совершенно неприлично гостю с *человеком*» (стр. 23). Мышкин вскоре еще усугубляет «неприличность» возникшей ситуации: он начинает толковать «*человеку*» о вечных, неотъемлемых правах людей (о том, что смертная казнь противоречит человеческой природе и т. д.).

Вступив в контакт с «порядочным обществом», Мышкин вскоре получает от Гани Иволгина кличку «идиот», а затем и пощечину. Впоследствии «идиотом» его почти в глаза называют даже Аглая и Лизавета Прокофьевна.

Один из главных скандалов романа разыгрывается в части второй (главы VIII и IX). Он протекает сначала как скандал трагический: Мышкина позорят и бесчестят в присутствии многочисленных свидетелей, в пошлейшей и глупейшей статье его пытаются смешать с грязью. Но вскоре события принимают комический оборот, выясняется вся абсурдность и претенциозность написанного в статье, пригвожденными к позорному столбу оказывается не Мышкин, а его обвинители, претендовавшие на роль оскорбленной невинности.

Непосредственно предваряет печальный финал Мышкина трагический скандал в главе VII части четвертой. Мышкин доверчиво высказывает свои самые заветные думы и чувства ничтожным гостям Епанчиных, совершенно его не понимающим; нарушая все светские приличия, разбивает дорогую вазу и, наконец, на глазах у всех падает в припадке эпилепсии. Эта сцена окончательно демонстрирует чужеродность Мышкина окружающей среде, его обреченность.

Не менее выразительны скандальные сцены, оттеняющие трагедию Настасьи Филипповны (ее открыто «торгуют» то в доме Иволгиных, то у нее на квартире, публично оскорбляют, собираются избить в Павловском парке и т. д.).

Пожалуй, наиболее эффектным и грандиозным из скандалов романа является эпизод с сожжением в камине ста тысяч рублей (конец части первой).

Необыкновенность главных героев и их судьбы, гротескность ряда комических двойников Мышкина, «чрезмерная» заостренность некоторых («скандальных») сцен — все это и явилось, очевидно, причиной упреков в том, что и персонажи и сюжет «Идиота» не реалистичны, извращают действительность.

lib.pushkinskijdom.ru

Стараясь щадить Достоевского, А. Майков все же писал ему в марте 1868 года о первой части романа: «...во всем действии *более возможности и правдоподобия, нежели истины.* Самое если хотите реальное лицо — Идиот (это вам покажется странным?), прочие же все как бы живут в фантастическом мире, на всех хоть и сильный, но фантастический, какой-то исключительный блеск. Читается запоем, и в то же время — не верится».[24]

Позднее, в сентябре 1868 года, сообщая Достоевскому отзывы русских читателей об «Идиоте», А. Майков повторил: «...главный упрек в фантастичности лиц».[25]

Гораздо более резок был отзыв В. Буренина в критических фельетонах «С.-Петербургских ведомостей»: Достоевский «делает как... героя, так и окружающих его лиц... аномалиями среди обыкновенных людей...» Критик оценил роман как «беллетристическую компиляцию, составленную из множества нелепых лиц и событий, без всякой заботливости хотя о какой-либо художнической задаче».[26]

Прямым ответом А. Майкову и особенно Буренину, ответом уверенным и решительным, выглядит известная декларация повествователя о «типах общества», с которой начинается часть четвертая «Идиота». Изображение «большинства», «обыкновенных» людей в качестве главной задачи литературы Достоевский отвергает: о них «трудно сказать что-нибудь такое, что представило бы их разом и целиком, в их самом типическом и характерном виде». В противовес этому Достоевский считает, что «писатели в своих романах и повестях большею частию стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее почти действительнее самой действительности... не вдаваясь в более серьезные объяснения, мы скажем только, что в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой». Лишь поскольку «наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно», так как «ординарные люди помимо необходимое звено в связи житейских событий», романисту приходится «выставлять перед читателем» также и людей «совершенно обыкновенных» (стр. 521—522).

Весьма важная черта поэтики «позднего» Достоевского, о которой тут говорится, во многом определяющая своеобразие его реализма, нашла широкое воплощение собственно уже в «Преступлении и наказании». Но, видимо, лишь в процессе работы над «Идиотом» писатель (натолкнувшись на критические выпады), в полной мере осознал ее значение и поднял на щит как отличительную особенность присущего ему восприятия и отображения жизни. В ряде писем (например, к Н. Страхову от 26 февраля 1869 года) Достоевский подчеркивает, что типическими (отражающими «сущность действительности» — т. е. скрытые тенденции ее развития) иногда бывают явления редкие, «исключительные», а не частые, «обыденные».

* * *

Первое время после напечатания «Идиота» Достоевский расценивал роман как свою творческую неудачу. Отстаивая ценность положенной в основу романа идеи, он сокрушался о недостаточно совершенном, по его мнению, воплощении ее (так же он отзывался, впрочем, и о ряде других своих произведений). Однако впоследствии писатель, видимо,

[24] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, стр. 419.
[25] Там же, стр. 426.
[26] В. Зелинский. Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского. Изд. 4-е, ч. 2-я. М., 1907, стр. 445, 450.

lib.pushkinskijdom.ru

изменил свою оценку. В феврале 1877 года он писал одному из своих корреспондентов: «Мне понравилось, что Вы выделяете как лучшее (из всех произведений Достоевского, — *Ф. Е.*) Идиота. Представьте что это суждение я слышал уже раз 50, если не более...все, говорившие мне о нем, как о лучшем моем произведении, имеют нечто особое в складе своего ума, очень меня всегда поражавшее и мне нравившееся».[27] «Особое в складе ума» почитателей «Идиота» — это, должно быть, тот самый этический максимализм, дух бескомпромиссного осуждения мира Тоцких и Епанчиных, который пронизывает самый роман.

Со времени выхода в свет «Идиота» прошло целое столетие, а созданный Достоевским образ «положительно прекрасного человека» живет, волнуя и трогая нас. Роман не сходит с театральных подмостков, экранизируется, с большим успехом проходят чтения отрывков из него (незабываемым чтецом «Идиота» был покойный В. Яхонтов).

Нелепо было бы подходить к Мышкину с меркой наших нынешних требований к положительному герою. Время кое в чем изменило звучание романа, внесло новые акценты в восприятие образа Мышкина. Кое-что в Мышкине может вызвать сейчас горькую усмешку — вопреки стремлению Достоевского представить своего героя фигурой только трагической. Но это ничуть не заслоняет и не оттесняет на задний план того, что составляет основной пафос произведения и героя: великой мечты о братстве людей, о совершенном человеке, полностью освободившемся от родовых пятен антагонистического уклада; гневного обличения нравов и понятий, порождаемых собственническим строем. Замечательный по многогранности, глубине, пластичности образ Мышкина, каким он видится сейчас советским людям, создан И. М. Смоктуновским в спектакле ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького.

К числу современников Достоевского, считавших роман «Идиот» лучшим его произведением, принадлежал Салтыков-Щедрин.[28] Он писал о романе и его создателе: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа „Идиот“ — и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями».[29]

Эти строки помогают понять, почему «Идиот» выдержал испытание временем и навсегда вошел в золотой фонд русской литературы, почему из всех последних романов Достоевского «Идиот», при всех его внутренних противоречиях, наиболее близок нам.

---

[27] Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 255—256.

[28] См.: Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания. Гослитиздат, М., 1958, стр. 451.

[29] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 438. Далее Салтыков отмечает противоречивость взглядов Достоевского, выступающего в «Идиоте» с выпадами против революционных демократов.

lib.pushkinskijdom.ru

К. Д. МУРАТОВА

К СПОРАМ О РУССКОМ ХАРАКТЕРЕ В КАНУН ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

1

Свои юношеские скитания по Руси Максим Горький объяснял желанием узнать, что за народ живет вокруг него. Став писателем, он включил в число наиболее ответственных задач литературы изображение характерных свойств духовного облика народа, которые обычно именуют его «душою». Эту задачу ставили перед собою все крупные русские писатели, основною она была и для Горького.

Нельзя сказать, что какой-либо народ является обладателем особых свойств, совершенно чуждых другим народам. В характере людей, формировавшихся в сходных социально-исторических условиях, в сходной социальной среде немало общего. Отсюда представление об общечеловеческих чертах, о родственности характеров людей различных национальностей. Вспоминая о роли чтения в становлении своего миропонимания, Горький писал: «Сходства между иностранцами и русскими я не искал, нет, я искал различий, но находил сходство».[1]

Не менее справедливы суждения о многообразии характеров, представляющих в своей совокупности тот или иной народ. Вот одно из недавно опубликованных замечаний Горького об изображении мужика в русской литературе: «Платон Каратаев и Калиныч несомненно русские мужики, но это мужики центральной, московской Руси, и такие типы „смирных" людей — очень редки на Волге, едва ли возможны в Сибири, их нет на Украине. И. А. Бунин очень верно, очень умело пишет орловского мужика, но для Верхнего и Среднего Поволжья этот тип почти неправда, — психику волжанина наилучше уловил Короленко в лице Тюлина. „Мужики" Чехова — правдивый этнографический очерк, да, около Москвы — в Калуге, Туле, Орле — этакие фигуры не редкость и очень естественны, но — разве похожи на них Вологжане, Новгородцы, Поморы... У нас на Руси не было и нет еще того единства социальных, политических и, словом говоря, культурных условий, которые позволили бы нам создать единодушие, выработать твердый, определенный тип русского человека, русского мужика».[2] Неоднородность исторического и экономического развития отдельных областей огромной страны приводила к тому, что в одном и том же поколении появлялись, как отмечал писатель, «люди как бы разных веков, до того они психологически различны, неслиянны» (т. 24, стр. 184).

Подобная неоднородность характеров и видоизменение их под воздействием исторических условий, однако, не помешали выработке представления о характерах национальных, воплощающих наиболее устойчивые черты духовного облика народа. Эти примечательные черты — итог

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 484 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[2] Письмо А. Г. Туркину 1913 года («Урал», 1968, № 3, стр. 150).

lib.pushkinskijdom.ru

деятельности многих поколений, результат воздействия на психику народа множества факторов, и прежде всего истории, экономики, географии взрастившей его страны. Будучи присущи в той или иной мере многим индивидуальностям, эти черты в то же время как бы обобщаются, восходя до типизации в качестве черт общенациональных.

Несмотря на отсутствие научного определения национального характера (научные определения ряда явлений отсутствуют и в точных науках, хотя свойства этих явлений хорошо изучены), мы тем не менее устанавливаем явные различия в характере французов, шведов, итальянцев, русских и т. д., и различия, вызванные сопоставлением не отдельных индивидуальных характеров, а характеров национальных.

В статье «Национальное единообразие и национальное разнообразие» Д. С. Лихачев справедливо говорит, что для выработки научного определения национального характера необходимо успешное развитие этнопсихологии, вклад в которую должны внести представители различных специальностей — психологи, историки, социологи, этнографы, генетики и антропологи.[3]

Все это так, и тем не менее пока этнопсихология недостаточно проявила себя, нельзя признать нас совсем безоружными. Познание национального характера — одна из наиболее сложных задач цеха литераторов. Писатели всех стран, не обладая универсальными знаниями, все же успешно выполняли данную задачу, совмещая в своем лице психологов, историков и этнографов, а порою и социологов. Именно литература знакомит в первую очередь с своеобразием самосознания и жизнедеятельности народа. Недаром Горький утверждал, что литераторы более историки, чем историки-профессионалы, видимо, имея в виду, что писателей интересуют не столько сами факты, сколько социально-психологические мотивировки их возникновения, психология народа.

Предостерегая от восприятия типизированных литературой характеров в качестве общенациональных, т. е. обладающих чертами, присущими не только отдельным классам или группам людей, Д. С. Лихачев пишет: «Как много критиков XIX века пытались канонизировать Обломова как русский тип. Что от этих потуг осталось сейчас?» [4]

Для новой социалистической действительности Обломов действительно не характерен. Но можно ли сказать, что обломовщина, возникшая и укрепившаяся под воздействием определенных социальных условий, была не характерна для русского общества XIX столетия и была быстро изжита в пореформенную эпоху?

В выступлении на съезде металлистов в 1922 году В. И. Ленин сказал: «Россия проделала три революции, а все же Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист. Достаточно посмотреть на нас, как мы заседаем, как мы работаем в комиссиях, чтобы сказать, что *старый Обломов остался и надо его долго мыть, чистить, трепать и драть, чтобы какой-нибудь толк вышел*».[5]

Таким образом, В. И. Ленин признал, что образ Обломова отразил черты, присущие представителям различных социальных слоев общества, и потому мог считаться русским типом. Но вместе с тем Ленин обратил внимание и на другую, не менее значимую сторону данного явления, на то, что типические черты характера не остаются неизменными в процессе исторического развития и изменения эти могут быть ускорены.

---

[3] «Русская литература», 1968, № 1, стр. 137.
[4] Там же, стр. 138.
[5] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 13.

lib.pushkinskijdom.ru

Споры о том, каков русский характер, не раз возникали в русской литературе, критике и публицистике, свидетельствуя о попытках утвердить в качестве общенационального и чуть ли не единственного тот или иной типический образ.

Особенно остро вопрос о русском характере встал перед публицистами и литераторами после революции 1905 года. Обострение интереса к данной проблеме нередко связывают с появлением сборника «Вехи», давшего искаженную оценку развития русской демократической мысли.[6] С этим нельзя согласиться.

Желание понять, каковы наиболее характерные свойства русского народа и подготовлен ли он для революции, возникло не в результате стремления полемизировать с буржуазными публицистами, а в связи с непосредственной жизненной ситуацией — могучим проявлением воли народа, впервые так остро почувствовавшего ответственность за свою судьбу, и жестоким подавлением ее.

Обогатили ли недавние грозные события русского человека, и если обогатили, то чем именно? — такова была суть вопроса, оказавшегося в центре ожесточенных споров той поры. Возможен ли в ближайшее время новый, и притом еще более могучий взрыв народного недовольства? — вот что волновало русское общество.

Революция была подавлена, но несмотря на разгром ее и последовавший за ним разгул реакции, защитники самодержавно-капиталистической России боялись, что воспоминания о 1905 годе прочно укоренятся в памяти людей. Реакция увидела в революции лишь развязывание темных инстинктов и анархию. Народ после 1905 года, по ее уверению, — народ, утерявший свой благородный облик.

Выражением подобных взглядов был не только сборник «Вехи», примечательны также книга И. Родионова «Наше преступление» и многочисленные выступления в периодической печати.

С отрицанием положительного начала, внесенного революцией в психологию народа, выступали многие буржуазные публицисты. Но нас в данном случае интересуют не их высказывания, а суждения писателей, пытавшихся непредвзято разобраться в том, что происходит в родной стране.

Прогрессивной литературе предстояло показать, *как* и *чем* обогатила революция сознание народа и что помешало ее победе. Необходимо было дать не только изображение старого антиреволюционного мира, но и показать социальную возмужалость народа.

Тяготение к осмыслению исторического опыта России, стремление понять, куда она идет, — наиболее примечательные черты литературы 1910-х годов. Значительно повысился в связи с этим и интерес к национальному характеру. С подобным же явлением мы встретимся в живописи. В те же годы М. В. Нестеров вдохновенно работает над большим полотном «На Руси».

Ответ, данный Горьким на возникшие вопросы, не совпал с ответами, которые дали другие реалисты. Автор «Песни о Буревестнике» воспринимал русский характер в свете своей концепции человека.

Человек для него прежде всего деятель, творец истории и преобразователь природы. В конце 1909 года Горький писал А. В. Амфитеатрову: «Требуется, чтоб человек однажды сказал сам себе: „Аз есмь создатель мира“. Именно отсюда — и только отсюда! — может родиться новый человек и новая история» (т. 29, стр. 104). Этого еще не произошло, но при решении вопроса, каков русский характер, Горький считал необходимым прежде всего выявить роль активного, волевого

[6] См., например, статью М. И. Дикман «Очерки М. Горького „По Руси“ и идейно-политическая борьба 1910-х годов» («Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена», 1959, т. 198, стр. 233—263).

lib.pushkinskijdom.ru

начала в русской психике. В одном из писем 1910 года сказано: «...верю в некоторые прирожденные особенности народа, еще не стертые в нем новой его историей, верю в его исключительную талантливость, — ей же имею многочисленные и все растущие доказательства, — и всего более надеюсь на *историческую* молодость нашу, обеспечившую нам недурную психику» (т. 29, стр. 110—111).

К этим прирожденным особенностям Горький относил силу воли, упорство и мужество народа, его вольнолюбие. Об этих особенностях свидетельствовало освоение огромных, природно неласковых пространств, об этом же говорили битвы с многочисленными врагами, умение постоять за родную землю; стремление к свободе подтверждалось созданием Новгородской и Псковской феодальных республик, многочисленными восстаниями народа, вплоть до крестьянских бунтов XIX века.

«Народом сделано много дела»,[7] — говорил Горький. Однако тяжкая русская история, которую писатель называл «фантастической», наряду с формированием положительных сторон народного характера, привила ему и немало отрицательных черт. Многообразные формы подавления народной воли, затянувшееся рабство, вековое невежество наложили свой пагубный отпечаток на народную психику, но вместе с тем не смогли изменить ее исконные основы. Причудливое сплетение противоречивых начал сделало, по мысли Горького, русский характер одним из сложнейших национальных характеров мира.

Чтобы выяснить, какие черты русской психики Горький считал наиболее устойчивыми, наиболее свойственными ей, следует вспомнить его отношение к двум характерам, один из которых — выдумка, творческое создание народа, а другой — реальное порождение русской истории.

Горького долгое время волновал образ новгородского озорника Васьки Буслаева, своеобразно им домысленный. Писателя привлекало не столько само озорство и буйство фольклорного героя, сколько мотивы, их предопределившие. Характер Буслаева дорог ему своим деятельным началом, своим противостоянием окостеневшим нормам жизни. В дерзком бунте он видел желание обогатить жизнь, воспротивиться всему, что ее ограничивало.

В 1890-е годы Горький начал писать пьесу «Васька Буслаев», в которой герой мечтал украсить землю, настроить новые города, насадить сады. Позднее, характеризуя свой ранний замысел, писатель пояснял, что его привлекала именно «ладья Васькиных мечтаний» (т. 30, стр. 171), тяга к творческому деянию.

В 1910-е годы, ставшие годами раздумий над тем, что более всего характерно для русской психики, перед взором писателя вновь встал образ Васьки. О неверящем «ни в сон, ни в чох» озорнике, активно сопротивляющемся установленным запретам, Горький собирался сказать в либретто оперы «Васька Буслаев». В ней должен был выступить Ф. Шаляпин, покоренный этим замыслом.[8]

К образу новгородца Горький вновь вернулся в первые годы Октября. Уступив замысел новой пьесы А. В. Амфитеатрову, он потом не раз сожалел об этом.

Может возникнуть вопрос, что позволило Горькому так переосмыслить новгородские былины о Буслаеве? Они ведь лишены мотивов, ставших основными в горьковском восприятии данного образа.

Освоение писателями фольклора в конце XIX—начале XX века претерпело значительное изменение в сравнении с его освоением в первой

---

[7] М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 188

[8] Позднее, говоря о необходимости проследить за развитием тем и героев в литературе и фольклоре, Горький отметил, что образ Васьки Буслаева с его «кощунством» восходит, хотя и в значительно сниженном виде, к образу богоборца Прометея (т. 30, стр. 324).

lib.pushkinskijdom.ru

половине XIX столетия. В своих творческих переработках писатели стремились тогда донести до читателя фольклорные образы и сюжеты в близких к народным трактовках. Многие из этих произведений («Сказка о рыбаке и рыбке» Пушкина, «Конек-Горбунок» П. Ершова), проникая в народную среду, в свою очередь воспринимались ею как творения народные.

Иное отношение к фольклору сложилось в писательской среде в конце века, когда большую известность получили фундаментальные своды записей песен, сказок, былин и других видов народного творчества. Теперь на первый план выступало не тяготение к творческому воссозданию хорошо знакомого уже народного сюжета или же образа героя, а стремление создать произведение, опирающееся в какой-то мере на фольклор, но дающее индивидуальное истолкование его.

Особенно широко использовался фольклор в публицистических целях. Значительное распространение получила публицистическая сказка, в которой нашли отражение некоторые художественные приемы и образы персонажей народной сказки, но пропагандировались другие идеалы, другая мораль. Обращаясь к героям фольклора, писатели сохраняли теперь лишь «общий дух» прототипа, заимствовали лишь наиболее поразившие их черты героя, трактовка которого в целом весьма значительно отличалась от трактовки народной. Излюбленные народом персонажи начинали воплощать в себе несвойственные им в фольклоре черты или же отражать только некоторые из них. Вот один из примеров подобного рода. В начале 1880-х годов Л. Толстой, М. Салтыков-Щедрин и Г. Успенский обратились к образу Иванушки-дурачка, при этом каждый выделил в нем наиболее дорогие ему черты. Толстой («Сказка об Иване-дураке и его двух братьях») превратил Иванушку в деятельного землепашца и непротивленца, Щедрин (сказка «Дурак») сосредоточил внимание на отсутствии у Иванушки подлых мыслей и его безбоязненности. Успенского же («Записки Тяпушкина») привлекло насмешливое отношение народного героя к сильным мира сего.[9]

Горький также шел по пути индивидуального освоения «общего духа» народных образов. Ему близка прежде всего активность Буслаева. Былинный озорник воспринят им как выразитель духа новгородской вольницы, ушкуйничества, которое прославилось не только своими разбоями, но и освоением новых областей страны. Это и рождало мысль о творческом начале, присущем народному герою.

Но если былинный герой пленил Горького удалью, восстанием против догматов и уверенностью в своих силах, то исторический образ протопопа Аввакума привлек его несгибаемостью воли и пламенной защитой своих верований.

Черты бунтаря-протопопа и Буслаева Горький находил во многих изумивших его русских людях. Так, в воспоминаниях о Льве Толстом он писал: «В нем, как я думаю, жило дерзкое и пытливое озорство Васьки Буслаева и часть упрямой души протопопа Аввакума, а где-то наверху или сбоку таился чаадаевский скептицизм. Проповедовало и терзало душу художника Аввакумово начало, низвергал Шекспира и Данте — озорник новгородский, а чаадаевское усмехалось над этими забавами души да — кстати — и над муками ее» (т. 14, стр. 290).

Живя на Капри, Горький вновь перечитывал произведения крупнейших русских писателей, как бы желая проверить их свидетельствами свои представления о русском человеке. Не отрицая зоркости литераторов XIX столетия, Горький вместе с тем не согласился с их трактовкой народного характера. Он считал, что они отобразили народную психику

[9] См. мою статью «М. Горький и фольклор. (Оценка образа Иванушки-дурачка)» в публикуемой кн.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». (Сборник статей к 90-летию Н. К. Пиксанова). Изд. «Наука», Л., 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

односторонне и, забыв о бунтующем мужике, значительно преувеличили черты его пассивности.

Пассивизм при этом трактуется весьма широко. Горький относил к нему не только проявление смирения, кротости и бездеятельности, привитых крепостничеством, но и то бунтарство и своеволие, которые не выходили за рамки индивидуалистического бунта личности. Иными словами, к пассивизму Горький относил все виды отказа от действенной борьбы с социальным злом. В связи с этим он включал в число пассивных людей не только Каратаева, но и Ивана Карамазова, устраняющегося от борьбы за будущее.

Нельзя, конечно, забывать о том, что в отдельные периоды своей жизни (в годы империалистической войны и первые годы Октября) Горький сам преувеличивал отрицательные черты народного сознания и его пассивность, но это делал Горький-политик, увлеченный полемикой с современниками, а не Горький-художник. Ошибочность таких выступлений и причина их были раскрыты самим писателем. В статье «Следуйте примеру рабочего класса Союза Советов» Горький писал, что, будучи возмущен в свое время «терпением крестьянства и его забитостью», он порою терял «понимание смысла истории» и потому «думал о своем народе не очень ласково» (т. 26, стр. 154). Эти временные уклонения не изменяли *общего* взгляда писателя на характер русского человека. О взгляде этом необходимо судить на основании всего круга горьковских размышлений, нашедших отражение в письмах, публицистических статьях и художественных произведениях.

В 1910-е годы Горького особенно привлекало отношение к народу Н. Лескова и В. Короленко. Первого он ценит за попытку «доискаться истинной сути» в огромном «запасе неорганизованной воли» русского народа. «Каждый его герой, — писал Горький, — звено в цепи людей, в цепи поколений, и в каждом рассказе Лес[кова] вы чувствуете, что его основная дума, — дума не о судьбе лица, а о судьбе России».[10] Любимым рассказом Горького был «Очарованный странник», героя которого он считал подлинно русским человеком. В горьковском предисловии к книге Лескова («The Enchanted Wanderer»), вышедшей в Америке в 1924 году, говорилось: «Черты „очарованного странника“ совершенно ясны в характере и жизни родоначальника русского анархизма Михаила Бакунина, друга Рихарда Вагнера, человека, который делал революцию в немецком Дрездене с таким же умением и успехом, с каким „очарованный странник“ крестил степных татар. Такие „странники“ есть и в современной жизни — революция не убавила, а умножила их число... Это люди неиссякаемой фантастической энергии, которую раньше им некуда было приложить, и, лишенные возможности делать историю, они творили анекдоты». Немало таких «анекдотов» было запечатлено и в творчестве самого Горького.

Высоко оценил Горький и героя рассказа Короленко «Река играет», который также помог ему в понимании русской души, показав иное ее проявление. В то время как у очарованного странника энергия, нередко принимавшая самые неожиданные формы, никогда не иссякала, короленковский Тюлин олицетворял тип человека, «в котором активное отношение к жизни пробуждается только в моменты крайней опасности и на краткий срок» (т. 14, стр. 242).[11]

---

[10] М. Горький. История русской литературы, стр. 276.

[11] Горький не раз свидетельствовал о близости своих наблюдений к наблюдениям Короленко. Так, в 1913 году его сильно взволновала статья «Турчин и мы», обратившая внимание на малое развитие правосознания в народной психике. «Как зорко видите Вы темные пятна славянской психики, как верно Вы пишете о ней!» — писал Горький автору (т. 29, стр. 307).

lib.pushkinskijdom.ru

Таким образом, творчество Лескова и Короленко особенно привлекало Горького выявлением волевого начала в русской психике. Писатель убежден, что именно оно являлось сутью русского характера. Задача нового времени состояла в пробуждении и укреплении воли человека (так думал не один Горький),[12] в превращении «героя на час», нередкого для русской действительности, в героя на всю жизнь. Русская литература должна была помочь читателю в этом. Свою новую повесть «Жизнь Матвея Кожемякина» Горький считал «национально нужной»,[13] содействующей преодолению инертного восприятия действительности. Вопрос об активном и пассивном начале в психике русского человека стоит также в центре цикла рассказов «По Руси».

В произведениях своих Горький тяготел к многолюдству. Во время работы над «Жизнью Матвея Кожемякина» он писал: «Наступают на меня десятками эти российские люди, и каждый просит меня: Запиши!»[14] Каждый из «записанных» им людей обладал своими резко обозначенными индивидуальными особенностями и вместе с тем каждый отражал в своем характере и нечто общее, обусловленное тесным кругом «идей, традиций, предрассудков» социальной среды.[15] Это позволяло писателю в решении вопроса, каков русский характер, исходить не из отдельно взятых черт, а из общего отношения героев к жизни, из выявления общих тенденций развития характера.

Приступив к созданию цикла рассказов «По Руси», Горький сообщал: «...мне хотелось бы очертить ими некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей» (т. 29, стр. 252); и еще одно признание: «...в очерках этого типа я хочу изобразить именно нечто „коренное русской жизни“ — русской психики и даже имел дерзкое намерение дать очеркам общий заголовок „Русь“».[16]

Горький вновь возвратился здесь к своим юношеским скитаниям. Правдивое повествование о будничной жизни русских людей сочеталось в этих рассказах с широкими философскими обобщениями и изумительным изображением природы. В воспоминаниях о недавнем прошлом отчетливо звучал голос писателя-революционера.

Здесь не умалчивалось о темных сторонах народного сознания, но основное внимание сосредоточивалось на выявлении его здоровых основ. Именно они раскрывали сущность национального характера, им и предстояло проявить себя в недалеком будущем. На первый план выдвинуто сопротивление человека косной среде, его мечта о счастье.

В большинстве рассказов, созданных в 1912—1913 годах («Ледоход», «Покойник», «Калинин», «Нилушка» и др.), в той или иной мере затрагивалась проблема активности и пассивности человека, и каждый раз автор приходил к мысли о непобедимости творческих сил. Страшен был мир косности, но всюду уже отчетливо проступало и нечто противостоящее и непокорное ему. Характеры русских людей изображены писателем как характеры, удивляющие сочетанием как бы несовместимых черт. Особенно показательны в этом отношении рассказы «Калинин» и «Ледоход».

[12] Л. В. Крутикова в статье о «Суходоле» И. Бунина обратила внимание на выступление (1916) И. П. Павлова, утверждавшего, что рефлекс воли, «загнанный исторически на русской почве», может и должен быть укреплен, что сделает нас «тем, чем мы должны и можем быть, судя по многим эпизодам нашей исторической жизни и по некоторым взмахам нашей творческой силы» (См.: «Русская литература», 1966, № 2, стр. 58).

[13] См. письма к Е. П. Пешковой (Архив А. М. Горького, т. IX. Изд. «Художественная литература», М., 1966, стр. 127) и В. Е. Чешихину-Ветринскому (Новое и забытое, кн. 1. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 116).

[14] М. Горький и его современники. Изд. «Наука», Л., 1968, стр. 3.

[15] М. Горький. История русской литературы, стр. 235.

[16] М. Горький, Собрание сочинений, т. 8, изд. 3-е, Гослитиздат, М.—Л., 1947, стр. 671.

lib.pushkinskijdom.ru

Герой «Ледохода» староста артели плотников Осип — превосходный работник, но «не любит утруждать себя». Так же неохотно работают и другие члены артели. Что делает их равнодушными к труду, что мешает им почувствовать его поэзию? — как бы спрашивает Горький и находит ответ в общих условиях существования рабочего люда. То был пассивный протест против подневольного труда.

Но в то же время в душе «лентяя» Осипа таились незаурядные силы и уверенность в себе. Когда плотники во время неожиданно начавшегося ледохода решили перейти через реку, чтобы встретить в городе пасхальный праздник, Осип становится умным и властным руководителем опасной переправы. (Он «словно помолодел, окреп: хитровато-ласковое выражение его розового лица слиняло, глаза потемнели, глядя строго, деловито; ленивая, развалистая походка тоже исчезла — он шагал твердо, уверенно» — т. 11, стр. 29). Рассказчик называет его «человеком-воеводой».

Но как только миновала опасность и началась привычная серая жизнь, Осип сразу сникает, становится маленьким и «словно тает». Это все еще «герой на час», подобно Тюлину. Но уже и сейчас он внушает уверенность в том, что «душа человечья — крылата», и что при соответствующих обстоятельствах русские Осипы станут умными народными вожаками. «Я не знаю — нравится мне Осип или нет, — говорит юноша, от лица которого ведется рассказ, — но готов идти рядом с ним всюду, куда надобно, — хоть снова через реку, по льду, ускользающему из-под ног» (т. 11, стр. 40). Такие люди служили ярким напоминанием о безграничности человеческого дерзания.

Образ Осипа Горький считал *типичным* для русской жизни. Мы встречаем этого героя в ряде произведений писателя, в том числе в автобиографической трилогии, упомянут он и в вариантах четвертого тома «Жизни Клима Самгина».

Примечательный подтекст содержится и в рассказе «Калинин». Бродяга привлек внимание рассказчика своим независтным отношением к богу и убежденностью в том, что людям не следует хвастаться своими страданиями. Личная трагедия заставила бывшего лакея обрести чувство собственного достоинства. Он взбунтовался против порядков, обрекающих людей (не только «лакеев», но и «господ») на занятие «пустяками», и не захотел «проигрывать» свою «жизнь неведомо для чего».

Однако стихийный протест приобрел вскоре неожиданную форму. Калинин стал сектантом, убежденным в необходимости устраниться от жизни и тем самым отойти от ее зла. Отказ его от борьбы гасит интерес юного рассказчика к бродяге, не сумевшему сохранить в своей душе пламень протеста. Ему более по душе новоафонский монах Виталий, утверждавший, что «человек должен быть в мире ратником супротив зла» (т. 11, стр. 205).

Осип и Калинин — различные человеческие типы, со своей индивидуальной судьбой. Однако и тот и другой выявляют, по мысли писателя, нечто «коренное» для русской жизни, выраженное в пестром сплетении и борьбе различных начал в психике человека конца XIX — начала XX века.

Но Горький не ограничился только изображением людей, воплощавших в себе опыт старой России. Общение с революционерами и чтение большого числа рукописей писателей-самоучек, отражавших глубинные процессы жизни, убедили его в появлении нового типа людей. В публицистических и художественных произведениях Горького начала века говорилось о возникновении молодой России, которая ставит своей целью коренное преобразование жизни страны. То же еще более настойчиво утверждал писатель после поражения революции 1905 года. Он пишет А. Н. Тихонову, что сама действительность формирует новый тип дееспособного русского человека и что литератор должен гордиться возмож-

lib.pushkinskijdom.ru

ностью стать «барабанщиком», провозвестником нарождающегося психологического типа (т. 29, стр. 86). Таким провозвестником стал сам Горький.

Становлению нового строя русской души посвящены роман «Мать», повесть «Лето», автобиографическая трилогия и многие другие произведения. Психология нового человека не создавалась на пустом месте. Горький показывает ее не избавившейся еще от многих старых напластований, но в ней уже пробуждены ее лучшие свойства. Среди новых людей писатель видел рабочих, крестьян и выходцев из других слоев общества.

Горький не приукрашивал жизнь, она раскрыта в его книгах с беспощадною прямотою. Но он показывал и то, что предвещало гибель старого мира.

Окуров был страшен своей ветхозаветной замкнутостью, тем, что из него не видно было «огней всего мира» и большинству его жителей казалось, что именно в этой дреме и ветхозаветности заключается суть жизни. Но и Окурова уже достигло дыхание нового времени, и здесь уже появились новые люди. Это позволяло писателю утверждать, что русская революция оставила глубочайший след в сознании народа и что остановить процесс его видоизменения уже невозможно.

2

В плане понимания русского характера и в связи с этим будущего пути России весьма интересно сопоставить взгляды Горького и Ивана Бунина как представителей различных видов реализма в русской литературе XX века — социалистического и критического.

Творчество Бунина не миновало воздействия революции; произведения, публиковавшиеся им в «Сборниках товарищества „Знание“», проникнуты острыми социальными мотивами. И тем не менее нельзя не заметить, что социальный рост Бунина-художника был более замедлен, чем рост ряда других знаньевцев.

То, что одним непосредственно дал 1905 год, Бунину принесли годы нового революционного подъема. Он оказался на этот раз более восприимчив к подъему общественных настроений, чем многие реалисты. Рост революционного движения не только напоминал о недавней революции, чуткое ухо улавливало в нем приближение новой народной грозы. 1910-е годы свидетельствовали о расцвете бунинского творчества, наивысшем общественном накале его. Позднее Бунин сам скажет: «В эти годы я чувствовал, как с каждым днем все более крепнет моя рука, как горячо и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы».[17] Тогда же с наибольшей глубиною проявились исторические взгляды писателя.

В то время как Горький создавал большое полотно уездной мещанской России, взор Бунина был прикован к деревне. Мужик — вот кто стоит в центре русской жизни — утверждал он в своих произведениях. Об этом он говорил и в беседах с журналистами. Вместе с тем писатель подчеркивал, что его занимает не мужик как таковой, а «душа русского человека в глубоком смысле, изображение черт психики славянина».[18]

Стремление понять, каким путем шло формирование русской психики, привело Горького к внимательному чтению трудов русских историков. В феврале 1910 года он писал одному из начинающих авторов: «Надо знать историю тех людей, о которых сказываете: Ключевский интересно освещает историю народа, но — Соловьев еще интереснее рассказал ее, и вы его почитайте».[19] Такой же совет Горький дает в том же

---

[17] И. Бунин, Собрание сочинений в девяти томах, т. IX, изд. «Художественная литература», М., 1967, стр. 268—269.

[18] См. беседу 1911 года — там же, стр. 536.

[19] «Литературное наследство», т. 70, 1963, стр. 632.

lib.pushkinskijdom.ru

году и другому писателю, добавляя, что книги историков скажут ему, кем он был в прошлом, в своих предках, и укажут на то, кем он «должен быть теперь» (т. 29, стр. 147). Это письмо примечательно раскрытием собственной позиции Горького-художника. Ему необходимо не только постичь историческую обусловленность русского характера, но и выяснить, каким изменениям он подвергся в новую историческую эпоху.

К трудам тех же историков обратился и Бунин, также желавший выявить исторические корни психики современного человека. Однако оба писателя искали в этих трудах разное. Бунин хотел найти ответ на вопрос, какова нравственная основа, нравственный уклад русской жизни.[20] Горького же интересовала прежде всего социальная обусловленность русского характера, то, каким образом талантливый и мужественный народ был доведен «до пассивизма, проповеди „неделания", анархизма и прочих недугов» (т. 29, стр. 143).

В примирении с жизнью, кротости и терпении многие писатели усматривали сущность русского характера. Для Горького — и в этом резкое отличие его от других авторов — пассивное отношение к действительности, в чем и как бы оно ни проявлялось, — *недуг*, который надобно побороть, и как можно быстрее. Борьбу с этим недугом, как уже сказано выше, Горький считал главным делом своей жизни.[21] Выздоровление могла принести только революция. «История излечивает все уродства жизни, а порою устраняет их хирургическим путем»,[22] — писал Горький в декабре 1912 года В. Вересаеву.

Обращаясь к современности, Бунин ищет прежде всего ее связь с прошлым, его историческое мироощущение пессимистично. Сборник «Иоанн Рыдалец» (1913) — в нем раскрыты не только мрачные, но и светлые, поэтические стороны русской души — был снабжен эпиграфом из И. Аксакова «Не прошла еще древняя Русь...»

Характер русского человека, уклад деревенской жизни определены, по мысли Бунина, всем ходом истории народа и суровой природой страны. Последняя воспринимается им как одно из основных слагаемых в формировании характера нации. Раскрытие склада русской психики, в которой на первое место выдвигаются смирение и покорность, немыслимо для писателя без изображения долгих зимних ночей, вьюжных сумерек, осенних дней, рождающих ощущение подавленности и одинокости деревенского жителя. В рассказе «Мелитон» (1901) автор восклицает: «Какое нужно терпение, чтобы покорно пережить эту бесконечную осень!» [23] Изображение перехода вечера в ночь в рассказе «Золотое дно» (1903) в свою очередь сопровождено лирическим заключением: «И что-то старорусское есть в этой печальной картине, в этой синеющей дали с мутно-малиновым щитом... Как печальны кажутся в это время темные деревушки, мертвую тишину которых будит звук рессор и бубенчиков! Как глуха и пустынна кажется старая большая дорога, давно забытая и неезженая!» [24]

В произведениях 1910—1913 годов пейзаж все сильнее напоминает о бесприютности и запустении деревенской жизни. Таково, например, изображение зимы в повести «Деревня».[25] Такова же картина лета в «Су-

---

[20] См. публикацию высказываний Бунина, записанных Н. Пушешниковым, в кн.: В большой семье. Смоленск, 1960, стр. 249.

[21] Горький писал слушателям партийной школы в Болонье: «...основной наш русский недуг — пассивность, и Вам, представителям новой России, необходимо вести с этой болезнью неустанную, непримиримую борьбу» (т. 29, стр. 142). См. также письма к отдельным лицам, например, к П. Х. Максимову (т. 29, стр. 175).

[22] Архив А. М. Горького, т. VII. Гослитиздат, М., 1959, стр. 116.

[23] И. А. Бунин, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, стр. 510.

[24] Там же, стр. 283.

[25] Там же, т. III, стр. 107.

lib.pushkinskijdom.ru

ходоле», заканчивающаяся словами: «И глубокая тишина вечера, степи, глухой Руси царила надо всем...» [26] *Глухую Русь* Бунин подмечает повсюду: в поведении и размышлениях своих героев, в необычайно бедном и мрачном быте.

От взора Бунина не укрылся рост народного недовольства, но вековая отсталость, дикие изломы души (писатель отмечает обычно склонность своих героев к своеволию, а не к воле) и инерция мышления могли привести, по его мысли, лишь к стихийному протесту, к анархическому бунту, а не к борьбе за свое будущее. «Народ переживает что-то новое», — думает Кузьма Красов,[27] но в то же время живучесть старого, порожденного Дурновкою, заслоняет от него сущность этого нового. Повесть «Деревня» свидетельствовала не о том, что создатель ее не видел новых процессов жизни, — Бунин был достаточно зорок, — а о том, что он был уверен в неподготовленности мужицкой Руси к восприятию социальных идей. Патриархальная Россия не находила в лице Бунина защитника, краски его произведений мрачны и суровы. Голос автора звучал тревожно, но он не верил в близкую возможность преобразования жизни деревни. Революционное потрясение, которое только что пережила страна и которое вновь назревало, не казалось ему плодотворным.

По-иному воспринимал современное состояние патриархальной Руси Горький. Пытаясь выявить наиболее отличительные качества русской психики, он воскрешал в своей памяти как образы рядовых людей, с которыми столкнула его жизнь, так и образы выдающихся современников, в характере которых наиболее отчетливо проявилось национальное своеобразие. Среди них на первом месте был Лев Толстой.

Смерть Толстого потрясла Горького. То была не только общенациональная, но и огромная личная утрата; никого не любил он так, по собственному признанию, как Толстого, хотя и восставал против его социальной проповеди.

С уходом Толстого из жизни обрывались непосредственные связи реализма XIX столетия с новою литературою. Исчез «старый паладин правды», одно присутствие которого повышало у писателей чувство ответственности, отвлекая «их от будничного и низкого — к настоящим, коренным и чистым заветам литературы».[28]

Отказавшись выступить в печати с откликами на смерть Толстого, Горький, однако, не мог молчать. Он пишет А. В. Амфитеатрову, В. Г. Короленко, Е. П. Пешковой. То — крик боли и в то же время продолжение многолетнего спора, выявление сути своего неприятия Толстого — моралиста и проповедника. Думы о Толстом сплетаются с волнующими размышлениями о прошлом народа. «Как раз теперь я занимаюсь русской историей, — сообщает Горький Е. П. Пешковой, — и, чем более понятно мне наше прошлое, — тем выше растет Толстой как выразитель духа нации, это в полном и обширном смысле слова — гений народный».[29] По мысли писателя, великий бунтовщик «отразил в себе» не только светлые, но и все темные стороны русской психики, и прежде всего ее болезнь — пассивизм и склонность к фатализму. «Именно под это несчастие, — говорит Горький, — Л. Н. и подводил философское основание, от него исходя, ему подчиниться и звал» (т. 29, стр. 139).

---

[26] Там же, стр. 140.

[27] И. А. Бунин, Полное собрание сочинений, т. 5, изд. А. Ф. Маркса, Пгр. 1915, стр. 78.

[28] Архив А. М. Горького, т. IX, стр. 106.

[29] Там же, стр. 107. См. также письмо к А. В. Амфитеатрову (т. 29, стр. 139–140).

lib.pushkinskijdom.ru

Оценка Толстого как ярчайшего выразителя национального духа как бы подводила итог поискам исторических корней русского характера, которые Горький предпринял в связи с работой над повестью «Жизнь Матвея Кожемякина». Писатель был охвачен уверенностью в том, что Русь, которую Толстой так талантливо воплотил в своих произведениях, начинает уступать место другой, антифаталистической России. 1905 год для него рубеж, обозначивший начало новой русской истории [30] и тем самым интенсивное формирование нового типа русского человека.

Смерть Толстого заставила с необычайною силою понять, что вместе с выразителем своих настроений и чаяний в прошлое уходит и сама патриархальная Русь. «Стихийный человек кончается» (т. 29, стр. 136) — вот основной вывод из горьковских раздумий о Толстом как явлении историческом. Такое понимание было свойственно в ту пору немногим.

Тема активного и пассивного отношения к жизни, являющаяся центральной темой всего горьковского творчества, приобретает после революции 1905 года особый накал. Теперь она повернута новою гранью: решался вопрос о роли народа в историческом процессе, о возможности и необходимости возрастания его исторической дееспособности.[31]

Бунин любил русский народ и страдал, видя беды его, но не ожидал значительных перемен в судьбе народной и не возлагал надежд на решительные сдвиги в народном миропонимании. Образ Дениски, одного из персонажей повести «Деревня», свидетельствовал об уродливом преломлении новых явлений в сознании представителей старой деревни.

Горький также был чужд иллюзорному восприятию действительности, он не страшился сказать своему читателю суровую правду о его жизни. Но в отличие от Бунина и других реалистов проблема «человек и история» решалась им по-новому. Произведения Горького говорили, что человек, даже будучи обитателем сонного Окурова, уже не в силах устраниться от хода истории, начинающей твориться при активном участии народных масс. На смену патриархальному человеку шел человек, который начал понимать, что *именно он* должен взяться за перестройку общества. Раскрывая историческую обусловленность личности, Горький вместе с тем показывал, что человек в свою очередь активно воздействует на ход истории. Помочь ему в этом воздействии должно было овладение социалистическим восприятием жизни. В цитировавшемся выше письме к Амфитеатрову о человеке как активном деятеле мира Горький пояснял: «социализм дорог и важен именно потому, что он единственный путь, коим человек всего скорее придет к наиболее полному и глубокому сознанию своего *личного* человечьего достоинства.

---

[30] В «Письмах к читателю» (1916) Горький говорил: «Несколько лет тому назад народ сделал стихийную, но мощную попытку развязать себе руки, разжать уста. Попытка эта кончилась неудачей, но ее все-таки необходимо оценить высоко, ибо она была первым за всю нашу историю напряжением воли всего народа» (М. Горький. Статьи 1905—1916 гг. Изд. 2-е. Изд. «Парус», Пгр., 1918, стр. 194).

[31] В 1910-е годы Горький предложил И. Д. Сытину издать в противовес официальному истолкованию русской истории в связи с подготовкой к празднованию 300-летия со дня воцарения Романовых «Историю русского народа», раскрывающую роль народных масс в историческом процессе. Замысел этой неосуществившейся работы, помимо писем, отражен в сохранившемся в архиве писателя «Проекте договора по изданию книг по истории народной жизни России». «Необходимость такой работы, — сказано в проекте, — диктуется соображениями как чисто научного, так и общественного характера. Роль народа, как субъекта в историческом процессе, недостаточно освещена в нашей исторической литературе и недостаточно учтена при построении общих схем русской истории. Заполнение этого пробела является очередной научной задачей» (См.: К. Н. Хамов. А. М. Горький и историческая наука. (Роль А. М. Горького в создании «Истории гражданской войны», «Истории фабрик и заводов» и других трудов по истории). Горький, 1958, стр. 12).

lib.pushkinskijdom.ru

Иного пути — не вижу. Все иные пути — от мира, один этот — в мир» (т. 29, стр. 104).

Бунин во власти представлений об устойчивости черт, выработанных веками; представитель же новой социалистической литературы воспринимал русский характер как характер исторически юный, динамически развивающийся («ведь мы еще не работали, не жили!» — т. 29, стр. 111).

Это были различные точки зрения, разительное несовпадение в восприятии дали. Бунину казалось, что «рабье, от крепостного права живущее в душе русской» (т. 29, стр. 102), необычайно сильно в ней. Старое главенствует в жизни, говорил автор «Деревни». «Рабы перерождаются в людей — вот новый смысл жизни!» — утверждал Горький (т. 24, стр. 6).

Горький изображал окуровскую Русь как Русь, уже уходящую в прошлое; просыпающийся народ — вот кто был главным действующим лицом его книг. Представителям критического реализма старое не казалось столь значительно поколебленным.

Различное понимание смысла исторического процесса вызвало резкие отличия в освещении психологии русского человека в творчестве Горького и других реалистов.

Темы Горького нередко совпадали с темами, которые привлекли внимание других авторов, например, тема русского захолустья. Было родственно порою изображение отрицательных сторон мышления народа, его предрассудков и суеверий. Но познание глубинных процессов жизни у других литераторов было явно сужено. Взгляд их в основном был обращен назад, они пытались связать настоящее с прошлым, в то время как Горький, не забывая о власти старого, видел русских людей в их движении к будущему.

Психология русского человека в изображении Горького сложна и противоречива, в ней много веками утвердившихся свойств. Но его как художника привлекают прежде всего черты, предвещающие становление психики нового человека и позволяющие сказать, что народ может — и сейчас, а не в далеком будущем — стать творцом своей истории. В связи с этим Горький-художник значительно видоизменил приемы раскрытия характера и овладел сложным искусством новой светотени в литературе.

История доказала правоту Горького-художника.

Характерно, что зарубежные писатели (С. Цвейг, Б. Шоу и многие другие) считали изображение русского характера наиболее ценным вкладом Горького в литературу. Так, Стефан Цвейг говорил, что Толстой и Достоевский показали Западу удивительную славянскую душу, но не герои их произведений могли совершить то, что произошло в России в октябре 1917 года. Русский характер, в котором все более проявлялись воля и социальная мысль, был показан писателем, теснейшими узами связанным с революционной борьбою пролетариата. «Только читая Горького, — писал Цвейг, — будущий историк найдет неопровержимое доказательство тому, что восстание и восхождение России — дело рук самого народа. Горький показал, как в массе, у миллионов отдельных людей, напряжение росло и становилось нестерпимым; в романе „Мать“, этом шедевре Горького, мы видим, что в самой скромной среде — у крестьян, рабочих, у людей необразованных и неискушенных — в бесчисленных безвестных подвигах крепла и закалялась воля, пока не грянула мощная, сокрушительная гроза».[32] «Без Вас и без Ваших творений мы ничего не поняли бы в русском народе»,[33] — писал и А. Холичер.

[32] Стефан Цвейг. Избранные произведения. Изд. «Правда», М., 1957, стр. 687

[33] Переписка М. Горького с зарубежными литераторами. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 189. (Архив А. М. Горького, т. VIII).

lib.pushkinskijdom.ru

Горький утверждал, что народ, становящийся активным деятелем истории, обретает широкую возможность развивать лучшие черты своего характера, значительно обогащая их. Советская действительность подтвердила это. Вернувшись в 1928 году в Советский Союз, писатель изумленно говорил, что увидел уже «не тот народ», который он знал, не тот народ, о котором он писал (т. 24, стр. 370).

В раскрытии нового духовного облика народа Горький видел основную задачу советской литературы.

lib.pushkinskijdom.ru

В. Г. ЧЕБОТАРЕВА

НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ «РУССКИЙ ЛЕС»

Процесс формирования стиля Леонида Леонова неразрывно связан с общим процессом развития советской литературы. И вместе с тем совершенно ясно, что в стилевом отношении творчество Леонова — это феномен, в нем много необычного, неповторимого. В изучении стилевой системы Леонова есть направление, которое существует пока только теоретически: Леонов и фольклор.

В работах о Леонове встречаются отдельные замечания о фольклоризме писателя, не подтвержденные сколько-нибудь конкретным анализом. «...В ряде статей исследователи, говоря об особенностях фольклоризма у того или иного советского писателя, — пишет П. С. Выходцев, — пользуются слишком расплывчатыми критериями: „глубоко", „своеобразно", „творчески" и т. п. Там же, где необходимо показать, чего именно достигают писатели, обращаясь к народной поэзии, авторы часто прячутся за ничего не говорящие фразы о „суровой простоте", „особой окрашенности", „новом качестве" и „идейной заостренности" их произведений. При таком подходе невозможно понять ни причин обращения писателя к традициям народного творчества, ни своеобразия фольклоризма в его произведениях».[1] Действительно, терминологическая неопределенность, отсутствие твердой, строго научной методологии нигде так не заметны, как в работах, исследующих пограничную область между литературой и фольклором. Чаще всего «анализ литературно-фольклорных связей» отличается значительной мерой импрессионизма, субъективно-вкусовых ощущений, вместо того чтобы стать «одним из моментов литературоведческого исследования».[2]

Изучение проблемы фольклоризма в творчестве Леонова плодотворно в различных отношениях. Оно помогает определить особенности стиля писателя, совокупность признаков национальной формы произведений этого в высшей степени оригинального художника. Необходимо рассмотреть как моменты прямого использования им фольклорных реминисценций (например, сказка во «Взятии Великошумска»), так и органической ассимиляции фольклора, глубокой качественной его переработки. В настоящей статье мы ограничиваемся рассмотрением некоторых особенностей фольклоризма в романе «Русский лес». Нам представляется важным, во-первых, констатировать факты широкого соприкосновения творчества Л. Леонова с русской народной поэзией, во-вторых, любопытно проследить, как проявляет себя в творческой практике писателя принцип, названный им самим логарифмическим.

---

[1] П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 6.

[2] Л. И. Емельянов. Изучение отношений литературы к фольклору. В кн.: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 281.

lib.pushkinskijdom.ru

1

Роман «Русский лес» строится как многоплановое эпическое повествование, в котором переплетаются судьбы множества персонажей. Произведение объединяет тема борьбы целого народа за русский лес — Родину. В истории русского леса скрестились судьбы и кровные интересы нации, раскрылись исторический смысл и значение целых эпох. Ведь для русского народа лес значит то же, что для горца его родные горы, для араба — раскаленная пустыня, а для скандинава — скалы и фиорды.

Лес наложил неизгладимый отпечаток на жизнь русского народа; являясь ценнейшим национальным достоянием, он как бы воплотил в себе Родину, придал русской нации ту «особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии» (*Пушкин*). В романе Леонова русский лес — поэтическая категория. Мы имеем в виду символичность леса как индекса истории, национального характера, поэзии народа. Леонов воспринимает родину и как гражданин и как поэт; для него «ее лесов безбрежных колыханье, разливы рек ее, подобные морям», — черты бесконечно дорогого материнского лица. Такое восприятие рождает сложнейший стиль произведения, где в неразрывное единство слились и лирико-философские абстракции, и публицизм, и патетика, идущая рядом с острой сатиричностью, и, конечно, элементы устного народного творчества. Так создается грандиозный образ того лона, «откуда есть пошла русская земля».

Лес в романе Леонова выступает не столько как фон, на котором развиваются исторические и индивидуальные судьбы (хотя композиционная функция пейзажа очевидна), сколько как образ. В романе Леонова два леса: первый — просто кубометры древесины, а второй — поэтический образ. Разумеется, природа в «Русском лесе» — не сказочная молочная река с кисельными берегами, не яблонька, выросшая из костей коровы-помощницы; мы не найдем в романе сказок, стилизованных или процитированных. Но в определенной мере образ леоновского леса отразил запечатленные в фольклоре анимистические и тотемистические представления наших предков. Конечно, наивно было бы говорить, что древние верования русского народа непосредственно отразились в романе, но что они стали основой для создания чарующего, живого образа леса — несомненно. Славянский фольклор послужил писателю источником вдохновенного воображения, породил ассоциации «биогеоценоза» с живым существом. Леонов, судя по всему, ожидал, что особые возражения у некоторых критиков вызовет как раз национальное своеобразие произведения: до сих пор существует тенденция «снять применительно к русской советской литературе данный вопрос (о национальных особенностях, — *В. Ч.*) на том основании, что эта литература является социалистической по своему содержанию и, следовательно, интернациональной по духу...» [3] Тем не менее Леонов решительно и смело вводит в роман материал старого традиционного фольклора.

Художник великолепно осведомлен в фольклорных легендах о лесе. Кардинальная тема романа «Русский лес» — тема борьбы двух миров, двух моралей — оформляется прежде всего как жестокая научная полемика Вихрова и Грацианского. В этой схватке верховным судьей выступает русский лес. Анимистическая функция зеленого друга, способного распознавать врагов и друзей, — этот «антропоморфизм» навеян именно фольклором. Л. Леонов использовал многочисленные легенды и предания о знаменитых перуновых судах, вершившихся в лесах на Хор-

[3] П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество, стр. 17.

lib.pushkinskijdom.ru

тице. Замечательный фольклорист XIX века А. Афанасьев писал о древних обычаях славян: «...славяне творили суд и правду под старыми дубами...». В словацких сказках, сообщает он далее, ссылаясь на Срезневского, рассказывается, «как собираются судить и рядить о самых важных делах в глубину леса — в такую чащу, куда бы не мог дойти луч солнца». В древности между Старградом и Любеком свято чтилась роща, и «сюда, после праздника, сходился народ... для суда».[4] Подобные легенды безусловно известны Леонову, ибо не случайно в лекции профессора Вихрова упоминаются священные дубы на Хортице: «Их глубоко чтили, у их подножья творились суд и правда...» [5].

Легендарный материал так или иначе влился в роман Леонова, сделался компонентом содержания и повлиял на форму. Вот один из наиболее прямых примеров: Кнышев первый раз ударил сосну топором, а «Иван чуть не ахнул от удивления, что кровка не забрызгала ему рук» (IX, 106). В воздухе же «часто засверкала мелкая, костяного цвета щепа» (IX, 106). И кости, и жилы, и кровь — это не просто метафоры (хотя они и выполняют роль образных средств литературного языка), в них, кроме того, и буквальность: это действительно кровь, кости и жилы живого существа. Крестьянский мальчик, впитавший в себя фольклор Енги, именно так и видит дерево. А для самого писателя лес, как уже указывалось, одновременно и существо, и грибные угодья, и древесина, и хмурое войско, и корни и жилы, щепа и кости, сок и кровь. Два леса порою сосуществуют в романе, порою противопоставляются, но для Леонова это стереоскопически совмещенный, объемный образ. Поэтической гранью перехода от леса — вещи к лесу — символу в романе часто является сравнение: «...пренебрежительное отношение к лесу со стороны любого владельца, как к безгласному и нелюбимому пасынку» (IX, 193). Подобных примеров в романе великое множество.

Стиль Леонова трансформирует различные элементы фольклора вплоть до архаических, придавая им конструктивный характер.

Так, например, художественный прием олицетворения, который применяется Леоновым особенно широко, имеет фольклорную основу. Образ леса, олицетворяющего добро, красоту и справедливость, известен славянской мифологии и фольклору с древнейших времен. «...Древний человек, — отмечал А. Афанасьев, — почти не знал неодушевленных предметов; всюду находил он и разум, и чувство, и волю. В шуме лесов, в шелесте листьев ему слышались те загадочные разговоры, которые ведут между собой деревья; в треске сломанной ветки, в скрипе раскалываемого дерева он узнавал болезненные стоны, в увядании — иссушающее горе и так далее. Дерево содрогалось, чахло и даже проливало кровь (-сок), будучи тронуто острым железом». И далее: «...между славянами сохранилось множество поэтических сказаний о деревьях, которые (когда их рубят) издают жалобные стоны и проливают кровь».[6]

Олицетворение у Леонова неотделимо от сравнения: «Не впервой русскому лесу стоять с нами плечом к плечу в труде и ратной сече: в годы разрухи и интервенции он тоже в полную силу поработал для рабоче-крестьянской республики» (IX, 342). Или: «Источенные жуком, подпаленные молнией мертвецы стоят там в меховых погребальных шубах, опершись на плечи живых...» (IX, 343). Писатель чрезвычайно усложняет этот распространенный художественный прием. Когда Иван

[4] А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. II. М 1868, стр. 301.

[5] Леонид Леонов, Собрание сочинений в девяти томах, т. IX, Гослитиздат М., 1962, стр. 314 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[6] А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, стр. 320, 346

lib.pushkinskijdom.ru

Вихров попадает на прием к профессору Тулякову и рассказывает ему о гибели Облога, то его повествование звучит страстно, оно окрашено жалостливым и гневным чувством будущего депутата лесов: «...и вдруг как бы весь поверженный Облог втиснулся сюда, в апартаменты лесного вельможи, — громадный слепец в зеленых лохмотьях, бормоча свою зряшную гугнивую жалобу; Иван был только поводырь при нем» (IX, 165). Конечно, олицетворение как художественный прием условно. Писатель не внушает, а читатель не собирается верить, что «море смеялось» или «Терек воет, дик и злобен». Другое дело — в фольклоре. Народная поэзия, полная говорящих речек, гневающихся деревьев и светил, отразила верования древних, их анимизм и тотемизм. Но по сути дела литература и фольклор, олицетворяя природу, используют один и тот же ее признак: подобие живому.

Насколько точно, глубоко отражены в предмете человеческие черты, настолько олицетворение будет правдоподобным.

И фольклор и литература дают один и тот же конечный продукт — поэтический образ. Поэтому фольклор и растворим в литературе: писатель может идти не только путем самостоятельного пересоздания действительности; он может почерпнуть уже готовый образ из фольклора. Леонов использует обе возможности. Лес, одетый в зеленые лохмотья, гугнивым голосом бормочет жалобы — это основано на подобии: шелест листьев, зеленая листва — лохмотья и т. п. Иван ожидает, что кровь брызнет из дерева, — это уже корреспонденция из фольклора. То же видим в другом примере: «И уже уносили среди криков молчащего, с немигающим взором бородача, которого Облог лапой нахлестнул, защищаясь повадкой ослепленного болью зверя» (IX, 101). Здесь заметны мотивы древних сказаний о лесах, повествующих о деревьях-мстителях, потому что «к деревьям... у людей тогда были особые, тотемические отношения: деревья считались тотемами и... были неприкосновенными. За нарушение строителями здания этой неприкосновенности деревья-тотемы мстили людям».[7]

Фольклорный стилистический поток в романе так естественно сопрягается с манерой художественного письма Леонова, что выделить его трудно.[8]

Из двух потоков, фольклорного и литературного, сливается единый образ, выражающий идеи высокие и святые. Болью русского писателя за народное богатство, за лес пронизан рассказ об истязаемом зеленом великане. Мудрый и добрый старик, каким представляется лес, любит своих друзей и помощников: «Природа успела прибрать пеньшки, причесала травку к приходу дорогого гостя» (IX, 209). И сам лес достоин любви, ибо целыми веками служит человечеству без сна, без минуты отдыха: «Те же рыжие хвойные великаны высились по сторонам, порой — на пределе древесного возраста. Иные по-стариковски поддерживали друг друга, иные клонились к земле, образуя арки из сцепившихся при сломе стволов, но большинство исправно несло атлантову службу, могуче подпирая небеса; любое становилось маленьким у их подножья» (IX, 209). Армия недругов леса огромна, особенно тогда, когда им распоряжались все, кроме самого народа. «И опять бородатый русский лес, с дозволения правительства, кланяется в землю всякому иностранному отребью» (IX, 325).

---

[7] Д. Зеленин. Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 4—5 («Труды Института антропологии, археологии, этнографии», т. XV, вып. 2, этнографическая серия, 5).

[8] Критик М. Щеглов в нашумевшей в свое время статье не сумел вскрыть истоки леоповского фольклоризма и потому не разобрался в романе. Щеглову претит «возвышенность», «храмовничество» Леонова и его «второй лес» (см.: М. Щеглов. «Русский лес» Леонида Леонова. «Новый мир», 1954, № 5, стр. 223).

lib.pushkinskijdom.ru

Фольклор органически перерабатывается Леоновым. Униженный, клянющийся лес — это уже развитие фольклорного образа. Теперь это не грозные тотемы, а нищий изгой. В страшном испуге, но безропотно встречает лес «пьяную лесную смерть», которая врывается в заповедные чащи «с зеленым вином да кирпичным чаем». «С топором и гармошкой она бродит по дремучим башкирским урманам, валит подчистую спелое дерево, корит подрост» (IX, 327). «Мертвецы в зеленых обвядших гривах лежат на склонах» (IX, 327). В сильный мороз «прозябшие деревья терлись друг о дружку да скулили щенячьими голосами» (IX, 633). Художник создал глубоко трагический образ многострадального леса, беззащитного и бессловесного, тщетно пытающегося воспрепятствовать собственной гибели. Сеча леса Кнышевым, одна из потрясающих сцен романа, нарисована как беспощадное убийство, как огромное, непоправимое несчастье, как гибель бесконечно дорогого существа под мечом завоевателя. Описание рубки Облога во многом напоминает по стилю древнерусские воинские повести, вобравшие в себя, как известно, многие особенности поэтики фольклора. «Со вторым рассветом грянул железный ливень по Облогу, низовой ливень в тысячу дружных топоров. Рваный гул огласил окрестность, и, как над всяким побоищем, взмыла и загорланила черная птица. Целых два дня бор стоял несокрушимо, словно каждую ночь свежая смена заступала место павших; к концу третьего, когда артели врубились в чащу, Облог дрогнул и заметно попятился...» (IX, 100—101). Здесь и черная вещая птица, и рубка — побоище, и прием троичного повторения с нарастанием действия; традиционно описание «битвы», когда место павших заступала наутро свежая сила (ср. такой близкий фольклору образ древнерусской воинской повести: «един бьяшеся с тысящей, а два с тьмою»,[9] рассказ о введении свежей силы в «Сказании о Мамаевом побоище»).[10] В итоге не стилизация, а уникальный образ, не сравнимый ни с чем. Леонов не ограничивается, так сказать, «массовой сценой „битвы" воинов» Облога; перед нами типичный представитель «массы» — сосна, старая мать Облога. Когда заправский палач Кнышев терзает тело дерева, осенявшего детство крестьянского мальчика Вани Вихрова, даже лесорубы, которые только что губили Облог, понимают, что «присутствуют при очень грешном... баловстве». «Все замолкло кругом, даже лес. Ничто пока не могло разбудить зимнюю дрему старухи..., но вот ветерок смерти пошевелил ее хвою, а алая снежная пыль посыпалась на взмокшую спину Кнышева... Сосна стояла по-прежнему, вся в морозном сиянье. Она еще не знала, что уже умерла... И вдруг целая буря разразилась в ее пробудившейся кроне, ломала сучья, сдувала снег, — сугробы валились наземь, опережая ее падение...» (IX, 106—107).

В народно-сказовом стиле дано Леоновым описание русского лесабогатыря, выступающего на бой с врагами родной земли. Писатель поэтически интерпретирует многочисленный фольклорный материал русских легенд о лесовиках и лесунках. По мнению народных сказителей, «над русскими лесовиками царствует Мусаил (Мафусаил) — лес. Как скоро у народов различных государств начнется война, то лешие этих стран вступают между собой в кровавые битвы: целые рати их сходятся, ведя за собою лесных зверей, и бьются нещадно до тех пор, пока не прекратится человеческая война».[11] Проявляется эта битва в выламывании деревьев, нечеловеческих криках, свисте, вихре, лесных завалах. Лешие «ломят своих противников столетними деревьями, которые тут же выры-

[9] Воинские повести Древней Руси. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 53 (серия «Литературные памятники»).

[10] Русские повести XV—XVI веков. Гослитиздат, М.—Л., 1958, стр. 34.

[11] А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, стр 335.

lib.pushkinskijdom.ru

вают с корнем... Поломанные бурей леса и горные обвалы суть следы их ожесточенной битвы».[12] Многое отсюда легло в основу образа леса-ратоборца в романе. Леонов и прямо включает этот материал в ткань повествования. В своей знаменитой лекции Иван Матвеевич Вихров замечает: «Как установлено народной молвой, лешие — тоже патриоты своих лесов, к коим приписаны, и при гражданских междоусобицах тоже хлещутся промеж собой столетними деревами» (IX, 315). Однако таких прямых цитаций из народных сказаний в романе мало. Они были деформированы и послужили материалом для создания образа леса, сражавшегося на стороне людей против общего врага-завоевателя. Русский лес вступил в бой с фашизмом и преградил ему путь. После битвы, которая произошла в лесу, «деревья... выглядели, как люди. Одни лежали навзничь с вырванными корнями, другие, даже обезглавленные на бегу, еще стремились вон из западни, наклонясь вперед расщепленными стволами, а наиболее рослые и стойкие, сами в глянцевитых обдирах и ранах, казалось, вели куда-то пошатнувшихся товарищей» (IX, 706—707). Этот художественный образ иллюстрирует мысль Вихрова о том, что лес всегда был естественной преградой на пути врагов в глубь страны и этим как бы участвовал в общей борьбе. Это еще одна яркая грань, освещенная изнутри народной поэзией.

Под пером великолепного писателя Леонова фольклор входит в стиль романа преображенным, подобно тому как бесхитростный наигрыш пастушеского рожка угадывается в могучих волнах симфонической музыки. Так одушевление природы в романе «Русский лес» приобретает большой социально-значимый смысл. Значение русского леса вырастает до общенациональных масштабов, становясь аналогом понятия Родины. Весьма неплохой фольклорист И. М. Вихров, подводя итоги своему экскурсу в область народных преданий о лесе, сказал: «Так складывается поэтический образ леса — существа живого, чрезвычайно благожелательного и деятельного на пользу нашего народа. Он никогда не помнил обиды от русских, даже когда его заставляли потесниться с помощью не слишком деликатных средств. Давно пора бы воздать ему хвалу, какой заслуживает этот милый дед, старинный приятель нашего детства, насмерть стоящий воин и безотказный поставщик сырья, кормилец рек и хранитель урожаев» (IX, 315—316).

2

Роман «Русский лес» по широте охвата действительности, по грандиозности и значимости картин народной жизни, а также в силу своей философской концепции, выражающей национальную и историческую специфику народа, выходит далеко за пределы жанра социального романа.

Произведение Леонова не укладывается в рамки какой-то одной человеческой судьбы и даже многих индивидуальных судеб. Писателя интересует весь народ, целые исторические эпохи. Перед его взором не только прошлое и настоящее родины — он пристально всматривается и в просторы будущего... Вызванные к жизни всесильным воображением поэта, перед читателем проносятся конницы номадов, неуклонно движутся на восток, в царство леса и первозданных хрустальных рек, одетых в «шумящие изумрудные шелка», первые отряды славян, чтобы положить начало великому государству. В бореньях с многочисленными врагами мужает и крепнет братство человека и леса, складывается Родина, дороже которой нет ничего на свете. Далее художник ведет читателя через всю многовековую историю русского народа, которую Леонов рассматривает как историю борьбы народа за обладание лесом. Эта борьба характерна для всех этапов исторического развития; она принимает

[12] Там же, стр. 334.

lib.pushkinskijdom.ru

разнообразные формы, переходит из области экономических отношений в сферу чисто научных проблем и обратно, всегда оставаясь, однако, борьбой общественно-политической. Образ народа воплощается писателем как громадный идейно-вещественный и эстетический комплекс. Л. Леонов неутомимо сортирует нескончаемый человеческий материал, классифицируя социальные группы, характеры, темпераменты, судьбы. Художник сумел мобилизовать колоссальный ансамбль поэтических средств для воссоздания образа главного героя эпопеи. Но при этом очевидно, что сама переакцентация русской истории на борьбу за лес определила то, что в романе Леонова изображено преимущественно крестьянство.

Повествование о русском народе и русском лесе начинается легендой о грозном Калине Тимофеевиче, сподвижнике славного Степана Разина. Образ тройственного Калины весьма интересен. В его основе лежит легендарно-песенный материал о Степане Разине, но вместе с тем в этом образе контаминируются и мотивы народной поэзии многих жанров — от похоронной обрядовой поэзии до былин. Русскому фольклору свойственна настойчивая вера в вечную жизнь природы и человека, умирание и воскресение, о чем свидетельствует, в частности, русская народная сказка (сюжеты о спящей царевне, о живой и мертвой воде и т. п.). Эта характерная особенность фольклора сказалась и в образе тройственного Калины. Троичность здесь — художественный прием, символизирующий вечность народа. В. И. Чичеров отмечает, что прием троичности в русском фольклоре первоначально имел «смысл условного обозначения... многократности», т. е. бесконечной повторяемости. «Троичность лиц, троекратность действий... служит (в фольклоре, — *В. Ч.*) для подчеркивания значительности описываемого. В былинах мастеров народного творчества прием троичности к второстепенным деталям не применяется».[13]

Тройственность леоновского Калины составляет, как и во многих произведениях устного народного творчества, композиционную особенность образа. Отметим также, что развитие образа Калины идет по спирали. Такое спиральное движение сюжета, повторяемость его ходов свойственны большинству русских сказок.[14]

Получается оригинальное единство фольклорных и литературных приемов, создается собирательный портрет русского народа. Вся сложнейшая работа Леонова над фольклорным материалом подчинена стремлению дать изображение дореволюционного и пореволюционного крестьянства, показать извечное стремление лесного мужика к счастью и готовность за него бороться. К счастью стремятся Калина Глухов, мечтающий о гармонии и красоте и в человеке и в природе, Матвей Вихров, поднявший руку на хозяев жизни, мужичонка Зот, наконец, Иван Вихров, пронесший через всю свою жизнь, как эстафету, философию Калины. В могучем хоре разных голосов образ Калины приобретает символическую значимость, проходя сквозь весь роман: это история русского народа с отдаленных времен разинских событий до наших дней. Обычно, обращаясь к эпохе разинского движения, и писатели, и народ в своем устном творчестве чаще всего рисуют фигуру самого Степана Тимофеевича. М. Горький, например, в центре будущего киносценария о разинском восстании видел исполинскую фигуру его вождя, «единственного поэтического лица русской истории».[15] Леонов пошел по другому пути: исключительными чертами характера и внешности Разина наделены разбойник Калина, Матвей Вихров. Этим подчеркнуто, что разинский дух — в самом народе, разинское бунтарство — не удел одиночки.

---

[13] В. И. Чичеров. Русское народное творчество. Изд. Московского унив. 1959, стр. 245—246.

[14] См.: В. Я. Пропп. Морфология сказки «Academia», Л., 1928, стр. 93—95.

[15] См.: Н. Ф. Матвийчук. Творчество М. Горького и фольклор. Изд. АН УССР, Киев, 1959, стр. 204—209.

lib.pushkinskijdom.ru

Прослеживается связь образа Калины Тимофеевича с богатейшим фольклором разинского цикла: леоновский герой явно наделен теми чертами, которые поэтизируются в легендарно-песенной биографии Степана Разина. Исследователи фольклора этого цикла отмечают, что для легенд характерно «перенесение чисто разинских мотивов на повествования о других героях, имеющих внутреннее сходство с Разиным».[16] Уже само наличие в романе сподвижника главы восстания есть фольклорный мотив.

Народно-поэтическое творчество о казачьем атамане можно подразделить на две группы. Первая — это многочисленные произведения цикла, рисующие Разина защитником обездоленных, угнетенных. Атаман якобы ведает секретами колдовства, которое помогает ему облегчать жизнь бездомным вольным казакам, «беспачпортным» людям. Чудодейственная сила Степана Тимофеевича связана с волхованием,[17] тайным словом и т. п. В песнях, легендах популярны мотивы неуязвимости Разина, его вечности. Вторая группа — легенды и песни религиозно-дидактического содержания. После разгрома разинского движения и мучительной смерти его вождя церковь предала анафеме и поруганию имя народного заступника, служители христианского культа проклинали его как еретика и колдуна с тем, чтобы настроить массы против Разина и его соратников. На легендах второй группы несомненно сказалось влияние церкви, представляющей Степана как страшного грешника.[18]

Леоновский образ Калины Тимофеевича тяготеет к обеим группам легенд и в особенной степени — как это ни странно с формальной точки зрения — к легендам религиозно-дидактическим. Дело в том, что сам Калина Тимофеевич — это легенда, бытующая на Енге, постоянным компонентом которой является скитник старец Федосий, неутомимо наставляющий «злодея» Калину на путь истинный, божеский. Религиозно-дидактический фольклор — та объективная данность, которую Леонов не может игнорировать, раз речь пошла о Енге: места это пустынные, скитские, здесь сложился свой особый тип лесного мужика, особый его жизненный уклад, и, конечно, здесь бытуют и свои легенды. Другое дело, что весь легендарный фольклор рассмотрен писателем под собственным углом зрения, и положительные акценты смещены им в сторону «грешника» Калины.

Сохранилось ли имя Калины Тимофеевича в истории, и вообще был ли такой сподвижник у Разина? Осело это имя в народном поэтическом творчестве, или этот образ — леоновское создание, основанное на фольклорных мотивах? Подобные вопросы не могут не заинтересовать исследователя. Пока можно ответить на них отрицательно: история не знает имени разинского сподвижника Калины Тимофеевича. Известны имена Сережки Кривого, Лазаря Тимофеевича, Михайла Ярославова, Алешки Каторжного, Федьки Шелудяка, Корнилы Семенова и др.[19] Знакомясь с леоновским легендарным героем, мы невольно вспоминаем многочисленные варианты и версии о сынке Стеньки Разина, о любимом есауле атамана Ваньке Каине, или Калине, как он часто именуется в исторических песнях.[20] Видимо, такие имена, как Корнило Семенов, Лазарь Тимофеевич, песенный Ванька Калин, и, конечно, имя самого Разина оказались контаминированными в имени литературного героя Калины Тимофеевича, так же как и черты характера и внешние портретные

---

[16] См., например: А. П. Лозанова Народные легенды и предания о Степане Разине В сб.. Художественный фольклор, т. IV—V. М., 1929, стр. 62.

[17] Исторические песни XVII века. Изд «Наука», М.—Л., 1966, стр. 162 (№ 166)

[18] Д Садовников. Жегули и Усолье на Волге. «Беседа», 1872, № 11. отдел II, стр 49.

[19] См.: Николай Костомаров. Бунт Стеньки Разина. СПб., 1859, стр 224—229.

[20] Исторические песни XVII века, стр. 150—151 (№№ 146, 147).

lib.pushkinskijdom.ru

признаки. И хотя в леоновском образе мы не улавливаем прямых аналогий с героями разинского фольклора, тем не менее ясно, что в процессе лепки образа писатель обращался к этому фольклору. Леонов синтезировал, объединял многие мотивы, выделял те из них, которые недостаточно отчетливо выражены в легендах, стремился вписать образ Калины в сквозную тему русского леса. В этом отношении имя Калины связывается не только с разинскими событиями; Калина — слово-омоним. Это имя и это название дерева, которое в народной поэзии русских воспевается как «символ молодости..., веселья, разгула»,[21] т. е. оно имеет тенденцию к некоему «обобщению обобщенного» — словно бы стягиваются в одно сложное, но неразделимое понятие две категории — народ и лес (Родина). Имя Калины становится многозначным, а образ — символическим.

Старец Федосий тщетно убеждал Калину Тимофеевича бросить разбойное ремесло. Не послушался речей ветхого пустынника грозный разинский сподвижник, не променял свою вольную, полную опасностей жизнь на смиренное отшельничество. Мы уже отметили, что в основе образа казачьего атамана лежат религиозно-дидактические легенды о Разине. И в данном случае мотив приобщения грешника к богу — из того же источника. Известен рассказ о том, как митрополит уговаривал Стеньку Разина принести повинную богу и царю. Стенька поступил наоборот. За расправу над митрополитом атаман обречен на вечную жизнь для вечных мук: «... ни Волга-матушка, ни мать — сыра земля не приняли его. Нет ему смерти. Он до сих пор жив. Одни говорят, что он бродит по городам и лесам и помогает иногда беглым беспаспортным. Но больше говорят, что он сидит где-то в горе и мучится».[22] Подобных легенд много. Широкое распространение они получили, по-видимому, оттого, что в них рассказ о Разине, не принятом землей и осужденном на вечные муки, пронизывается основным лейтмотивом бессмертия героя, чтимого народной памятью. В дореволюционных записях тема бессмертия Степана заметно приглушается или обозначается намеком. Это и понятно, ибо за исполнение разинского фольклора сказители преследовались жестоко: ведь сожгли Корнилка Семенова только за то, что у него была обнаружена тетрадка заговорного письма Разина.[23] В публикациях советского периода идея вечности, бессмертия Степана Разина звучит в полную силу: «Степан Разин не умер. В день, когда ему выйдет срок, он встанет. Взмахнет кистенем — и от обидчиков, лихих кровопивцев мигом не останется и следа.

Недолго уж ему осталось маяться. Скоро, говорят старики, час его настанет. Тогда держись только. Он, батюшка, шутить не станет!..»[24] Этот рассказ приурочивался сказителем к периоду первой мировой войны.

Более чем вероятно, что Л. Леонов имел в виду подобные материалы. Мотив вечности, бессмертия Степана Разина развит в образе Калины, и тем самым подчеркнут всенародный, всеобщий характер его вольнолюбия, гордости, независимости. Эти черты вечны, как бессмертен Калина, ибо вечен сам народ. Таким образом, использование Леоновым религиозно-дидактического фольклора о Стеньке Разине есть лишь обращение к традиционной канонической форме сказания, в которое вкладывается принципиально иное содержание: идея смирения перед богом перечеркивается идеей бунтарства, свободолюбия русского народа, его вечной духовной молодости.

---

[21] В. А. Келтуяла. Краткий курс истории русской литературы, ч. I, кн. I. СПб, 1912, стр. 142.

[22] Николай Костомаров. Бунт Стеньки Разина, стр. 234—235.

[23] Там же, стр. 229.

[24] Фольклор Саратовской области, кн. I. Составлена Т. М. Акимовой под ред. А. П. Скафтымова. Саратов, 1946, стр. 415 (№ 496).

lib.pushkinskijdom.ru

Религиозно-дидактические легенды писатель освободил от мистического налета мученичества Степана вечной жизнью и выдвинул на первый план проходной фольклорный мотив — бескорыстную помощь Разина людям беглым, беспаспортным. Функцию заступничества, сочувствия обездоленным подхватывает уже Калина Глухов как вторая ипостась всего образа: разинский дух живет не только в легендах, словно говорит писатель, он переходит из поколения в поколение, он в сегодняшних людях. Художник искусен в плавном переключении первой ипостаси во вторую. Калина Тимофеевич — богатырь, а Калина Глухов — немощный старик. Это не случайно, поскольку Разин, как свидетельствуют легенды, «иногда... бывает в виде старого старика. Тогда он встречает людей на дороге и расспрашивает об их житье-бытье»,[25] часто это «старик — седой-седой, старый, древний — ажно мохом порос».[26]

Укрыватель беглого Матвея Вихрова Калина Глухов — тоже древний старик с огромной седой бородой. Можно указать также и на другие признаки близости леоновского Калины к фольклорному образу: Калина Тимофеевич занимается разбоем на больших дорогах, карая толстосумов. Местонахождение Калины — дремучий лес — деталь, которая часто встречается в исторических песнях разинского цикла. После разгрома восстания сподвижники Стеньки поют:

— Уж мы, братцы, разойдемтесь-ка,
— Разойдемтесь-ка по диким местам.[27]

В преданиях разницы часто изображаются сухопутными воителями, их стоянка — в лесу.[28] Леонов отталкивается от подобных сюжетов, когда вскользь упоминает о кровавых деяниях лесного владыки Калины: «Именно на границе Облога и Пустошѣй проживал ужасный Калина Тимофеевич, грозное существо сверхбогатырского телосложения и замысловатого озорства, в особенности опасного для торгового сословия» (IX, 77).

Здесь прямо пересказывается легенда, бытующая в Красновершье. В характеристике ужасного Калины сохранены, с одной стороны, особенности повествования какого-то местного сказителя (гиперболизм, наивная уверенность в существовании героя, боязливое восхищение его исполинскими статями); с другой — все эти детали как бы окрашены мягкой авторской иронией: «проживал», «именно на границе Облога», «сверхбогатырское сложение», «замысловатое озорство» и т. п. Дескать, хоть и цветистая, а все же легенда, не более, не обессудь, трезво мыслящий читатель, я и сам не верю красивым сказкам, но вот, поди ж ты — любят деревенские бабы пугать малых детей побасенками... И тут же, мешая легенду с реальностью, Леонов как бы мимоходом бросает замечание, что в местных лесах находят время от времени мертвых богатеев, настигнутых неведомой смертью. Так все время поддерживается представление о полной реальности бытия Калины.

Заслуживают внимания религиозно-дидактические легенды о чародействе Степана Разина, о его приверженности к нечистой силе. Без учета этого фольклорного материала, двпжущегося каким-то глубоким подземным течением в романе «Русский лес», нельзя до конца понять некоторые эпизоды, группирующиеся вокруг образа разинского сподвижника. Вот, например, интересная деталь. Уже будучи в гостях у Калины и проведя ночь под его кровом, Иван и Демидка наутро начинают понемногу освобождаться от чар минувшей ночи: «На двери чернел углем

[25] Там же, стр. 416 (№ 497).
[26] Николай Костомаров. Бунт Стеньки Разина, стр. 235.
[27] Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7. М., 1868, стр. 160.
[28] Сказки и предания Самарского края. Собраны и записаны Д. Н. Садовниковым. СПб, 1884, стр. 333 («Записки имп. русского географического общества по отделению этнографии», т. XII).

lib.pushkinskijdom.ru

начертанный крест, и это была первая житейская подробность, поколебавшая в глазах ребят романтическую славу Калины» (IX, 86). Крестьянские дети воспринимают романтическую славу Калины как разбойничью и богохульную: «Ты не смотри, что маленькие, а мы крещеные... — схитрил Демидка в намерении... пригрозить нечистой силе...» (IX, 85).

Какие-то мрачные, но грозные, яркие краски личности Калины померкли для ребят при виде угольного креста, хоть и не развеялся окончательно миф о лесном существе.

С великим трепетом и суеверным страхом вступают крестьянские ребятишки во владения грозного богатыря. В местном фольклоре не забыты лешие, избушки на курьих ножках с их обитателями, бессмертные лютые Кащеи. Ваня и Демидка наслышаны об этих ужасах, но зловещие страшилища меркнут перед ликом Хозяина Облога. «...В детских душах гулко отдается всякий шелест богатырской старины» (IX, 78). Воображение детей сильнее всех поразил Калина. За каждым деревом, за каждой старой елью чудятся им помощники великого грешника — разинского сподвижника. Простая русская елка, радующая своей зеленью каждый новый год, — «словно ведьма на празднике..., зловещая, вся в синих лохмотьях». Быстро сгущается вечерняя тьма, и лес наполняется фантастическими видениями, которые могут родиться из тех лоскутков народных легенд и сказаний, которые довелось слышать детям долгими зимними вечерами: «Началось с того, что два дерева явственно поменялись местами, а белесая тьма, повешенная на кустах, как сеть на просушку, местами прорвалась, образуя проходы. Вслед за тем длинное полупрозрачное тело заколыхалось над ручьем и двинулось к ребятам, укладываясь в обычные человеческие размеры... Надо думать, главный хозяин ленился покидать логово по пустякам, раз прислал подручного, видно, состоявшего при нем управителем на манер известного Аверьяныча в сапегинской усадьбе» (IX,84). Но это был, оказывается, не подручный, а сам Калина, который на этот раз пожелал предстать перед гостями в образе седого старика. Крепко запомнились ребятам сказания о разинских героях-подручных, об атамане-оборотне, о Степане Разине, превращающемся в глубокого старика: «Он был совсем как человек, лыс и бос, в длинной рубахе с веревочной опояской; на траве белели большие, отмытые росой человечьи ноги. Но могущество лесного владыки как раз и состояло в способности принимать любое обличье — от волка до проливного дождика» (IX, 85). Думается, что этот мотив о «любом обличии» есть обогащение конкретного фольклорного материала, каким в данном случае является разинский фольклор, привнесением элементов из других сюжетов, имеющих общерусский характер. Русский народ создал великолепный по художественной силе образ оборотня Вольги, лешего, принимающего именно «любое обличие». Образ оборотня Калины дан как создание детской фантазии, напоенной фольклорными легендами красновершенцев, а читатель прекрасно понимает реально-бытовую основу образа Калины Глухова; этот новый образ, этот второй Калина сразу отслоился от романтического Калины-разинца, который остался в поэтической легенде, рассказанной Леоновым с большой художественной силой; второй Калина — всего лишь отставной солдат, который включается в сюжет, как Матвей, Афанасий, Зот, как один из представителей бесчисленных множеств, составляющих народ. Одновременно Леонов искусно поддерживает впечатление своеобразной переходности образа Калины, реальной фантастики, точнее — реальной символики.

Еще очень долго ребята будут таращить глаза на старика Калину, пытаясь представить его истинный богатырский облик, на белочку Марью Елизаровну, на волшебные превращения Калины в огромного кота, на эту исполинскую сосну, под которой зарыт клад, и т. п. Очень нескоро избавятся они от этого впечатления сказочности Калины реального.

lib.pushkinskijdom.ru

А Иван Вихров? Никогда его восприятие народа, Родины не будет умозрительным, только рационально-позитивным; для Вихрова Калина навсегда останется поэтическим образом народа. Между тем реальный Калина Глухов как образ начинает быстро набирать силу в повествовании, вытесняя Калину романтического. Его первая ипостась еще порою прямо перебивает вторую, но все-таки отходит на второй план; плавно, органично нарастает повествование о Калине Глухове. Где-то далеко звенит песня о «разбойничках Стеньки Разина», где-то устрашает торговое сословие Калина Тимофеевич, а здесь перед ребятами в реальной жизни он обернулся Глуховым, т. е. другой какой-то стороной. В своих наблюдениях над природой, в рассуждениях о жизни он выглядит философом житейской мудрости, бесконечного жизненного опыта, он и поэтичен, как поэтичны и многоопытны сказители и бахари на великой Руси. Старик Калина сродни тем, кто рассказывает сказки о попах, о смелом мужике, расправляющемся с барином. Связь образа с фольклором не оборвалась, но на место историко-героического и легендарного приходят поэтика и мотивы бытовой и сатирической сказки, с которыми повествование о Калине Глухове вступает в прямое или опосредованное соприкосновение. Психологизм, логарифмирование через деталь многослойного подтекста — эти излюбленные приемы индивидуального стиля Л. Леонова уступают место прямому изображению поступков и действий героя, образ Калины продолжает раскрываться через ряд эпизодов: беседы Калины с детьми, его рассуждения, его взаимоотношения с людьми, с миром природы. В стиле речи Калины, в самом строе его мыслей передана манера сказочника. Вот как, например, разговаривает он с Демидкой, пожелавшим иметь груду золота: «Как накопишь себе груду золота, а ты от ей в одну темную ночку и утеки! Она тебя искать почнет, а ты затаися, пересиди под кусточком, не сказывайся. Пошумит, похнычет, пойдет других подлецов своей жизни искать» (IX, 88). Калина выступает творцом оригинального образа — одухотворенного, очеловеченного золота, и образ этот навеян народной песней о Горе-Злочастии.

Многовековые наблюдения народа над жизнью во всей ее сложности запечатлены во многих сказочных сюжетах. Калина не пересказывает этих сюжетов. Леонов верен своему принципу: «Надо обладать чрезвычайно глупым апломбом, чтобы сообщать людям уже известное» (VIII, 356), поэтому в романе «Русский лес» нет вкрапления готовых фольклорных сюжетов в ткань произведения. Леонов не передает содержания бесед Калины с детьми, отмечено только главное направление этих бесед: «И если б пригладить его слова на книжный образец, получилось бы, что нет бога на земле, а только никогда не остывающий хмель жизни, да радости пресветлого разума, да еще желтая могильная ямина в придачу — для переплава их в еще более совершенные ценности всеобщего бытия...» (IX, 99). Антирелигиозные и социальные мотивы в рассказах Калины, во-первых, перекликаются с мотивом безбожничества Калины Тимофеевича, во-вторых, с идеями русской сатирической и антирелигиозной сказки: «Не меньшую осведомленность проявлял Калина и в отношении нечистой силы. За долгий срок раздольной столичной жизни старик выяснил с достоверностью, что черти бывают двоякие, и лишь низшие из них, встречаемые в местах присутственных, отмечены смрадом и прыщами исключительной неприглядности. Старшие же — малодоступные для всенародного обозрения, нередко отличаются даже чрезмерным благообразием, квартируют в нарядных хоромах, откуда и взимают подать с православных: жирную еду, рекрутов для сражений, девок для баловства, кормилиц для питания не окрепших пока чертенят. Следовательно, и опознаются они не по хвостам, не по серному дыму при дыхании, а, как правило, по тягостям, причиняемым простым людям...» (IX, 99).

lib.pushkinskijdom.ru

Вряд ли можно отыскать в русском фольклоре сюжеты с подобной социальной характеристикой правящих кругов, с такой прозрачной аллегорией, художественная четкость которой под силу лишь перу большого художника; но внешние признаки сановной «нечистой силы» и сама идея близости чертей и правителей — все это идет от сатирических сказок, русских бывальщин. В образе нечистой силы, созданном русской сказочной поэзией, и в калиновской «нечистой силе» нет ничего демонического; этот образ используется сказочниками и вслед за ними писателями для более широкого толкования социальных взглядов народа, для более рельефного изображения его атеистического облика. Характерный для фольклора взгляд на мир и здравая житейская философия Калины настолько сплетены, что отделить одно от другого невозможно. Ясно, однако, что образ Калины генетически восходит к фольклору.

Там, где Калина выступает как носитель лучших качеств народа, он вызывает симпатии ребят, там он соответствует образу, который сложился в их воображении на основании фольклорных легенд и песен. Но реальный Калина Глухов явился выразителем и слабых сторон мировосприятия крестьянства, объяснимых лишь с учетом конкретно-исторических условий жизни русского мужика предреволюционного периода. Такой Калина вызывает недоумение, досаду и горечь у маленького Вихрова. Мальчик никак не может понять всепрощенчества Калины, он ищет ему оправдания, прибегая к привычным и понятным фольклорным категориям: Иван «тешил себя мыслью, что, будь Калина годков на сто помоложе, вскинул бы он Фыкина превыше небес да хряснул бы во всех регалиях оземь..., но поизносилась легендарная Калинова стать, огорбела спина, столько веков служившая опорой государства российского, и от былого былинного удальства оставалось лишь бессильное старческое увещание» (IX, 87—88). Так окончательно Калина переведен из романтического в реалистический план; для раскрытия образа немощного старца, безропотного русского мужика, бессильно взирающего, как Кнышевы зорят его землю, писатель обратится уже не столько к фольклору, сколько к реальным историческим условиям жизни крестьянства.

В лице Калины Леонов создает не имеющий прецедентов, весьма интересный в конструктивном отношении собирательный образ русского народа. В нем оказались совмещенными самые разнообразные черты. С одной стороны, молодецкая удаль, былинная богатырская сила, действенная ненависть к эксплуататорам, трезвый, воинствующий атеизм, здравый смысл. Эти черты раскрыты в легендарном образе разинского сподвижника Калины Тимофеевича. С другой стороны, Леонов подчеркивает слабость, покорность русского крестьянства пореформенной России 80—90-х годов XIX века, т. е. те черты, которыми отличается реальный Калина Глухов. Вместе с тем образ Калины как создание литературное выполняет роль заставки или инициала в летописи народной жизни; при всей значимости, идейной фундаментальности и художественной выразительности он не развернут, автор окружает его дымкой загадочности (опять-таки в духе фольклорных легенд). Нам представляется, что все это прекрасно мотивирует наличие в романе сцен народной жизни, которые расшифровывают, делают полнокровным образ Калины.

Подобной вариацией заставочного образа, его расшифровкой является, например, образ крестьянского ходока Матвея Вихрова.

Матвей Вихров показан в романе как родной брат богатыря Калины Тимофеевича. Матвей убивает сановное петербургское лицо, подобно тому как Калина расправлялся с богатеями. После совершенного убийства смиренный житель Красновершья, не раскаиваясь, бежит с каторги в леса, скрывается в калиновских местах и гибнет в схватке с жандармами. Образ Вихрова-старшего, конечно, реалистический образ.

lib.pushkinskijdom.ru

однако Леонов достаточно откровенно и смело сближает его с образом Калины Тимофеевича. Это заставляет писателя искать такие изобразительные средства, которые как-то уравняли бы земного, осязаемого Матвея с легендарным, сказочным Калиной-разинцем. Одним из таких средств оказывается портрет героя, почерпнутый писателем прямо из былин; такую же изобразительно-эмоциональную роль выполняет эпизод возвращения Матвея домой с каторги. Немудрено, что и родная жена Вихрова принимает мужа за привидение: Матвей каким-то чудом миновал неусыпные дозоры, бесшумно проник через запертые ворота, преодолел замки на дверях и вот, незнакомо зоркий, насмешливый и чуткий, возник в комнате. И опять простыл след Матвея; он объявился в сторожке Калины, чтобы погибнуть от раны. Все это делает образ Матвея Вихрова полулегендарным. Образ этот важен не только в идейном, но и в композиционном плане. Предваряя сюжетно появление Калины, он позволяет автору затем ввести в повествование Ивана Вихрова, который потому и хранит всю жизнь заветы Калины, что ведет свою родословную от его друга: «Дружок сердечный был, он ко мне частенько захаживал...» — говорил Калина о Матвее.

«Так это же папаня мой! — весь озарился Иван, потому что таким образом прямая близость устанавливалась у него с этим лесным царем, оттого лишь таким ласковым и медлительным, что уже не на кого ему было сердиться при таком могуществе, некуда спешить в его тысячелетнем возрасте» (IX, 87).

Показав вначале только типичный уголок России как некий социально-экономический дендрарий, Леонов выводит затем повествование за пределы событий на Енге и Склани, намереваясь пройти по всей России, заглянуть в самые отдаленные ее уголки. Это путешествие по русским лесам, по дореволюционной России совершает главный герой книги Вихров, и многое мы видим его глазами. Вихров знакомится с карелом Ананием с Ковды, который во многом напоминает старца Калину Глухова. Вся жизнь этого «лешего» связана с лесом. И он не безропотно воспринимает разорение леса, его возмущает хищническое обращение с «единственным богатством»; такие голоса родной земли — источник энергии и энтузиазма Вихрова в его борьбе за лес.

В сложной системе поэтических символов романа «Русский лес» особое место занимает родник Калины. Его находят ребята вместо клада, который по слухам спрятал где-то в лесу разинский сподвижник.

Сведения крестьянских ребятишек о лесном кладе скорее всего почерпнуты из того же источника, что и слухи о Калине: в сказаниях и легендах о Степане Разине наряду с описанием богопротивных дел атамана или его боевых подвигов немало говорится о его кладах.[29]

Мягкой авторской улыбкой освещены сцены сборов ребят за кладом, их серьезных размышлений о путях применения добытых сокровищ, их страхов перед неведомой опасностью в лесу и т. п. Тут же, рядом с непритязательным повествованием о быте крестьянских детей, их забавах, играх вначале незаметно, а потом все более определенно, широко, вдохновенно звучит тема человеческой индивидуальной судьбы как части общих судеб народа, звучит мотив посвящения человека в высокий ранг борца за счастье народа. И, как всегда у Леонова, фольклорное основание, от которого начинается развитие литературного образа, скрыто; оно может только ощущаться. Рассмотреть место «стыковки» трудно, ибо леоновский образ соприкасается не с одним каким-то фольклорным сюжетом, а сразу с целым пластом. Разинский фольклор, да и вообще весь русский фольклор пронизывает поэтическая мечта о счастливой жизни,

[29] См.: Художественный фольклор, стр. 53—62.

lib.pushkinskijdom.ru

мотив поисков счастья. С незапамятных времен образ счастья выдвигается на первый план в славянских сказаниях о кладах.

Красновершенские дети, конечно, воспринимают клад буквально, как и могут воспринимать дети. На глазах читателя как бы происходит убыстренный процесс поэтического обобщения. От меркантильных представлений Демидки, от филантропических расчетов Вани по поводу конкретного клада писатель ведет к символическим, философским обобщениям и даже абстракциям: «Вдруг необъяснимым холодом дохнуло в лицо, и волнение искателя подсказало ребятам, что перед ними — самое важное в округе, а может быть и на всей земле, сокровище» (IX, 82). Это самое важное сокровище — родник, чистая ключевая вода, вечно журчащая при суровом молчании могучего леса. Именно здесь обитает дух грозного Калины, здесь его неприступное гнездо, здесь его стол в виде громадного плоского валуна, словно пришедшего сюда из легенды о кладе, заваленном большим камнем... Калина живет здесь, чтобы беречь как зеницу ока этот чистый животворный родничок, это трепещущее сердце родины.

Сама семантика слова «родник» указывает на близкую связь со словами Родина, народ, родня и т. п., и писатель избирает именно это слово, избегая употреблять «ключ» или «источник».

Раненый Калина Тимофеевич не случайно пришел к маленькому родничку, дающему начало и силу легендарной Волге, по которой отважно плавали разинцы. Вечно журчащий родник дает силу, врачует своей живой водой протестантов, борцов за народное счастье: и разинского сподвижника, и Матвея, и самого Ивана Вихрова. Над этим родником впервые вступит в борьбу Вихров с Грацианским, здесь упадет и снова воспрянет лес, отсюда пойдет Поля в бой, и когда через много лет Иван Матвеевич Вихров придет поклониться родничку и отчитаться перед ним за все содеянное в жизни, тут встретит он мальчика, стерегущего родник: «Как зовут-то тебя? — И, уже потрясенный, знал наперед, что услышит то редкостное, ставшее для него священным имя. — Калинка, — тихо сказал мальчик, беря с его ладони протянутый пирожок». «Это не было чудом, — пишет Леонов, — ни даже удивительным совпадением, а самое обыкновенное в природе продолжение жизни» (IX,797). Так появляется в самом конце романа третий Калина, нерасшифрованный образ, прямой символ, заключительная часть триады, обозначающей бесконечность, вечность, нетленность народного духа.

Образ русского леса, рассмотренный нами с учетом славянских легенд о лесах, небезынтересно проанализировать в связи с леоновским мотивом «края света», который, как уверены Ваня и Демидка, находится где-то за Облогом. Очень полезным окажется обращение к капитальному исследованию В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», в котором ученый (см. главу «Таинственный лес») рассматривает фольклорные мотивы «края света за лесом». Пожалуй, нельзя оставить в стороне исследования мотивов, связанных с традиционным фольклором (в частности, упоминание о завивании венков в роще Медунихе). Пора отказаться от прямолинейного подхода к анализу подобного материала в творчестве советских писателей, ибо традиционный обрядовый фольклор является не только компонентом, характеризующим образы дореволюционного прошлого. Традиционная обрядовая поэзия потому и называется поэзией, что включает в себя эстетические идеалы русского народа. Не магическая функция русской обрядности, а стихийное чувство прекрасного, свойственное народу, объясняет живучесть многих художественных образов традиционной обрядовой изустной поэзии.

lib.pushkinskijdom.ru

Под углом зрения фольклоризма Леонова должна быть рассмотрена вся система образов представителей простого народа (Таиска, Семениха, Зот, Нефед и др.).

Наконец, особой темой может стать изучение фольклорной основы языка романа, его фразеологии, речевых характеристик. Леонов хорошо сказал: «Умейте благоговейно слушать народную речь. Для нас, литераторов, не может быть слаще музыки. Это такая же радость, как сидеть у родника и следить за игрой живых подземных струек. Какая многогранность народной жизни слышится порой в ее кажущемся иному снобу косноязычии! Стоит почаще проветриваться этим ветерком народной речи...» (VIII, 370—371).

lib.pushkinskijdom.ru

ПОЛЕМИКА

От редакции

Профессор университета в Колорадо (США) Уолтер Н. Викери (Walter N. Vickery), давно уже сосредоточивший свои научные интересы в области пушкиноведения,* предложил журналу «Русская литература» один из этюдов своего исследования о лирике Пушкина, представленный им в качестве доклада на заседании в ИРЛИ.

Публикуя его статью, содержащую некоторые гипотезы, редколлегия одновременно предлагает вниманию читателей статью академика М. П. Алексеева, в которой не только дан критический анализ догадок проф. У. Викери, но и обоснована другая концепция происхождения этого лицейского стихотворения. Статья М. П. Алексеева выходит за рамки полемики по узкому вопросу об источниках и замысле одного стихотворения и дает новые материалы для изучения поэтики и стилистики русской поэтической речи в пушкинскую эпоху.

УОЛТЕР ВИКЕРИ
(США)

К ВОПРОСУ О ЗАМЫСЛЕ «РОЗЫ» ПУШКИНА

Раннее стихотворение Пушкина «Роза» представляет особый интерес для исследователей, тем более, что даже замысел его до сих пор остается загадочным. Одна из попыток истолкования «Розы» была сделана в начале 1920-х годов. В «Пушкинском сборнике», посвященном памяти С. А. Венгерова, стихотворению дается следующее объяснение: «В первой части „Писем русского путешественника" — популярнейшей тогда энциклопедии художественных схем, суждений, образов, положений, философских и исторических реминисценций, мы и находим ключ к раскрытию замысла „Розы". В письме 1789 года, помеченном „Веймар, июля 20", Карамзин делится впечатлениями от „одного из новейших сочинений Гердера — Бог" и выписывает оттуда страничку, которая ему „отменно полюбилась": „Взглянем на лилию в поле; она впивает в себя воздух, свет, все стихии — и соединяет их с существом своим, для того чтобы расти, накопить жизненного соку и расцвесть; цветет, и потом исчезает. Всю силу, любовь и жизнь свою истощила она на то, чтобы сделаться матерью, оставить по себе образы свои и размножить свое бытие. Теперь исчезло явление лилии; она истлела в неутомимом служении Натуре; готовилась к разрушению с начала жизни. Но что разрушилось в ней, кроме явления, которое не могло быть долее, которое, достигнув до высочайшей степени, заключавшей в себе вид и меру красоты ее, — назад обратилось? и не с тем, чтобы, лишась жизни, уступить место новейшим живым явлениям — сие было бы для нас весьма печальным символом — нет! Напротив того, она, как живая, со всею радостию бытия произвела бытие их, и в зародыше любезного вида предала его вечно цветущему саду времени, в котором и сама цветет. Ибо лилия не погибла с сим явлением; сила корня ее существует; она вновь пробудится от зимнего сна своего и восстанет в новой весенней красоте, подле милых дочерей бытия своего, которые стали ее подругами и сестрами. И так нет смерти в творении; или смерть есть не что иное, как удаление того, что не может быть долее, т. е. действие вечно юной, неутомимой силы, которая по своему свойству не может ни минуты быть праздною или покоиться. По изящному закону Премудрости и Благости, все в быстрейшем

---

* Уолтеру Викери принадлежит много работ о Пушкине, появлявшихся в 50—60-е годы в различных периодических изданиях, в частности в славистических сборниках Индианского университета в Блумингтоне (Indiana Slavic Studies), одним из редакторов которых он состоял. В III томе этого издания (1963) появилась его большая работа «„Медный всадник" Пушкина и героическая ода XVIII века»; ранее опубликованы стилистический этюд о «Полтаве», статья «Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина» и др. Недавно вышла в свет его книга «Пушкин. Смерть поэта» (1968).

lib.pushkinskijdom.ru

течении стремится к новой силе юности и красоты — стремится, и всякую минуту превращается".

Неожиданный философический смысл, смело сообщенный Гердером эмблематическому значению *лилии*, в этом крайне индивидуальном толковании ее и был воспринят в 1815 году молодым поэтом. Пушкин через „любимого наперсника муз", каким представлялся ему тогда Карамзин, один из избранников „Городка" (1814), — соприкоснулся на мгновение с Гердеровской теодицией, и постулат ее оптимизма — отрицание небытия — утвердил в своей „Розе"».[1]

Эта мысль повторяется и в комментариях к сочинениям Пушкина в издании «Academia» 1936 года: «В последних четырех стихах своего стихотворения Пушкин образу розы противополагает образ лилеи, символизирующей неувядающую красоту и жизненную силу. Последний образ, возможно, заимствован Пушкиным из тридцать четвертого письма „Писем русского путешественника" Карамзина».[2] И, наконец, в своей книге «Лирика Пушкина» Б. П. Городецкий подчеркнул «правдоподобность» этой, ставшей почти традиционной, интерпретации пушкинских образов.[3]

Однако подобное объяснение мы считаем неубедительным по следующим причинам.

1) Действительно, «в греческой антологии роза является символом не только „любви и плодородия", но и скоропреходящих радостей, непрочности всего земного, а у римских поэтов получает даже эпитет brevis».[4] Однако вряд ли лилию у Гердера следует рассматривать как символ «прочности» в обычном смысле слова: ведь и она «цветет и потом исчезает» (в то же время к розе, в равной мере как и к лилии, можно отнести слова Гердера: «сила корней ее существует; она вновь пробудится от зимнего сна» и т. д.). Как мы увидим далее, в литературной традиции конца XVIII—начала XIX века лилия обычно не служит символом «прочности», а очень часто имеет то же эмблематическое значение, что и роза.

2) «Философствование» Гердера было чуждо и мировоззрению и творчеству юного поэта и, в частности, как мы надеемся показать ниже, чуждо духу пушкинского стихотворения.

3) При истолковании «Розы» надо иметь в виду не только автора, но и адресата. Вполне правдоподобным нам кажется предположение М. А. Цявловского, что «Роза» Пушкина является откликом на стихи Вяземского «К друзьям» — «о символе молодости — розе, которая „утром гордится красой", а к ночи увядает.[5] Стихотворение это не претендует на глубину, оно является характерным эпикурейским призывом к пользованию жизненными радостями мира сего:

Кинем печали!
Боги нам дали
Радость на час...

и по своему духу близко к французским стихам Пушкина 1814 года «Stances». Стихотворение Вяземского требует в ответ не философской мысли, а остроты, меткого словца, до которого Вяземский сам был большой охотник.

Не раз указывали на умение Пушкина чутко откликаться на интересы и склад ума индивидуального читателя (например, в письмах; см., в частности, его письмо от 27 марта 1816 года Вяземскому, с которым он за два дня до этого познакомился).[6] Невероятно поэтому, чтобы Пушкин, хотя он, по-видимому, и не был лично знаком с Вяземским во время писания «Розы», так некстати и невпопад откликнулся на легкие стихи старшего поэта. И вряд ли пушкинская «острота» могла бы заключаться в напоминании гердеровского учения о бессмертии творения. «Шутка» выходила бы тяжеловесной и неуклюжей.

Существует и другое мнение, согласно которому роза здесь означает любовь, а лилия — непорочность, девственность. В комментариях к полному собранию сочи-

[1] Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 25—27.

[2] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 664.

[3] Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 154. Утверждая здесь, что «эмблематическое значение лилии, символа вечной в своей возобновляемости красоты и расцвета жизни, могло войти в сознание Пушкина и из других источников, помимо Карамзина и Гердера, так оно было распространено в то время», Б. П. Городецкий приводит в качестве такого источника цитату из Евангелия от Луки (известного Пушкину по урокам закона божия): «Посмотрите на лилии, как они растут: не трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них». Однако, как нам кажется, эта цитата имеет совсем иной смысл.

[4] Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова, стр. 27.

[5] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в шести томах, т. I, стр. 664.

[6] См.: М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 94.

lib.pushkinskijdom.ru

нений Пушкина в десяти томах говорится о такой «символике, сложившейся еще в античном мире».[7] Лилия бесспорно иногда означала чистоту, девственность. Но такое же значение присваивала себе порой и роза. Нам кажется маловероятным, чтобы Пушкин, указывая на лилию, имел здесь в виду непорочность. Такое истолкование стихотворения противоречило бы, по нашему мнению, духу пушкинских стихов. Характерно также, что у Пушкина в качестве символа девственной чистоты лилия употреблена только один раз — в словах Ленского:

Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек,
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый.

Причем здесь находит выражение и нередко связанное с лилией представление о юности («Чтобы двухутренний цветок Увял еще полураскрытый»).

Показательно, что уже в 1821 году, т. е. до появления «Розы» в печати в России, ее перевел на немецкий язык и напечатал Х. А. Тидге. Ему о «Розе» сообщил, по всей вероятности (как это показал Д. Герхардт), товарищ по лицею и близкий знакомец Пушкина В. К. Кюхельбекер, которому, наверное, хорошо известен был замысел этого стихотворения. Кюхельбекер, однако, в беседах с немецким литератором, по-видимому, не счел нужным настаивать ни на «прочности», ни на «непорочности» пушкинской лилии. «Смерти розы» Тидге противополагает «свежую лилию»:

Sprecht: fahre wohl! Du hast geendet!
Dann aber hebt den Blick empor
Vom Rosentode, Freund, und wendet
Ihn zu dem frischen Liljenflor! [8]

Если не принимать предположений о «прочности» и «непорочности», то естественно возникает вопрос, где именно искать ключ к раскрытию замысла «Розы».

Во французской и русской анакреонтической поэзии конца XVIII и начала XIX века, как известно, очень распространено было употребление цветов-символов. На первом месте тут стоит бесспорно роза, а на втором месте, пожалуй, лилия. При этом ни розе, ни лилии не придается четко разграниченного значения. Оба цветка обычно связаны с представлениями о женщине, о любви, о красоте и юности. В общем можно сказать, что оба цветка обладают многообразными, различными, а иногда и сходными, функциями в зависимости от контекста.

Здесь не место вдаваться в подробный анализ таких, иногда крайне эротических, условных значений, и без того, наверное, известных. Но поскольку, как указывалось выше, лилию связывают с мыслью о «прочности» и девственности, следует обратить внимание на то, что дело далеко не всегда обстоит так. В следующем примере (Парни) «лилии», сменяющие на щеках девушки «розы», означают увядание первой молодости:

Mais la rose sur son visage
Par degrés a fait place au lis;
Adieu ce brillant coloris,
Le premier charme du jeune âge...[9]

Что же касается представления о девственности, то у Мильвуа, например, любовник восхищается бледностью лица любимой женщины именно потому, что бледность лилии напоминает ему недавнее свидание:

Car aux yeux ravis d'un amant
Le lis peut effacer la rose;

---

[7] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. I, Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 483.

[8] См.: D. Gerhardt. Die erste deutsche Übersetzung eines Puškin-Gedichtes «Die Welt der Slaven», 1966, H. 1—2, S. 4—5, 11—13. Возможно, что Тидге узнал о «Розе» от В. А. Жуковского, который посетил Дрезден в 1821 году, через год после встречи Тидге с Кюхельбекером (см. указанную работу Д. Герхардта, стр. 15). Если так, это не меняет сути дела, так как и Жуковскому несомненно был известен замысел «Розы».

[9] Oeuvres Complètes de Parny. Bruxelles, 1830, p. 792.

Перевод:

Но роза на ее лице
Постепенно уступила место лилии;
Прощай, о яркий румянец —
Главное очарование юности...

lib.pushkinskijdom.ru

Le coloris le plus charmant
Est la pâleur dont il est cause.[10]

Вернемся к вопросу о «прочности». Ни в одном примере, найденном нами, лилия не противопоставлена розе как символ «прочности», неувядаемости. Наоборот, лилия увядает так же неизбежно, как и роза. Ср. стихотворение Грессе:

Ah! ne comptez point tant sur vos belles couleurs!
Un jour les peut flétrir, un jour flétrit les fleurs:
La beauté n'est qu'un lis; l'aurore l'a vu naître,
L'aurore à son retour ne le peut reconnaître.
Pourquoi me fuyez-vous? [11]

В другом стихотворении Грессе печали, вызванной смертью любимого человека («Il n'a presque vécu que l'âge d'une rose»), соответствует описание сада, в котором умерли лилии:

Et nos jardins n'ont plus que des ronces stériles
A la place des lis.[12]

И еще один пример:

Et que l'hiver dise au printemps
De cacher ses lis et ses roses.[13]

Лилия не только увядает так же неизбежно, как роза, но, как явствует из последнего примера, о лилии и розе можно говорить, не отличая их по значению одну от другой. Они, как, между прочим, и другие цветы, обладают одинаковой символической функцией, не всегда выражаемой в конкретно определенных чертах. Например, в поэме «Искусство любить» Бернар размышляет о радостях любви, получаемых от женщин разных возрастов:

La jeune Rose en se pressant d'éclore,
Fait au matin le charme de l'aurore;
Clytie, au soir, dans son riche appareil,
Fait l'ornement du coucher du Soleil
Tout plaît un jour, tout âge a ses délices...[14]

---

[10] Oeuvres de Millevoye, vol. I, Paris, 1835, p. 77.

Перевод:

Ибо для восхищенного взора влюбленного
Лилия может затмить розу;
Самый прелестный цвет —
Это бледность, коей он явился причиной!

[11] Oeuvres de Gresset, vol. II, Paris, 1826, p. 15.

Перевод:

Ах, не надейтесь так на прекрасный цвет вашего лица!
В один день он может поблекнуть,
В один день увядают цветы;
Красота — это лилия;
Аврора видела, как она расцвела,
А возвратясь снова, Аврора уже не узнает ее.
Почему вы бежите меня?

[12] Там же, стр. 42—43.

Перевод:

И в нашем саду остались
только голые стебли на месте лилий.

[13] Oeuvres de Millevoye, vol. I, p. 73.

Перевод:

И пусть зима велит весне
Спрятать свои лилии и розы.

[14] Gentil-Bernard. L'Art d'Aimer et Poésies Diverses, Chant premier, p. 8.

Перевод:

Юная роза, поспешно расцветая,
Придает утру очарование Авроры;
Вечером гелиотроп в своем богатом одеянии
Украшает заход солнца.
Все нравится в свое время, всякому возрасту дана своя отрада.

lib.pushkinskijdom.ru

Дальше он говорит о том, что у каждой женщины свои, свойственные ей прелести:

L'une a du port l'élégante noblesse,
L'autre une taille où languit la mollesse
Plus d'embonpoint embellit celle-ci.
Là sont les lys, les roses sont ici.
Chaque beauté fait un lot à chacune;
Laure était blonde, et Corine était brune.[15]

Именно общая традиция подобных ассоциаций, на фоне которых были созданы, по нашему мнению, и стихотворение Вяземского и ответ Пушкина, позволяет, как нам кажется, проникнуть в замысел «Розы». Пушкин, так сказать, подбадривает собрата-поэта: если увяла роза, то все-таки осталась лилия, остались другие радости, об этом не надо забывать, на это надо указывать.

Приведем еще один пример. «Письма к Эмилии о мифологии» («Lettres à Émilie sur la Mythologie») Ч.-А. Демутье пользовались в конце XVIII—начале XIX века огромной популярностью. В одном стихотворении «Писем» мы находим описание Весны: здесь Флора, вечно юная мать Весны, носит с собой корзинку, полную роз и лилий:

La mère du Printemps, jeune, fraîche et vermeille,
Flore, dans sa riche corbeille,
Assortit un tribut de roses et de lis,
Et le donne au Zéphyr, pour l'offrir à son fils.[16]

Нельзя не обратить внимания на то, что и в стихотворении Вяземского «К друзьям» мы имеем дело с Флорой:

Флора лелеет
Прелесть садов!

Итак, у Демутье — Флора, розы и лилии, у Вяземского — Флора и роза, которая вянет; а у Пушкина нет упоминания о Флоре, но увядшая роза Вяземского заставляет думать о лилии. Приманчива мысль, что именно стихотворение Демутье и заставило Пушкина напомнить Вяземскому о существовании лилии, о которой последний будто бы забыл. В таком случае можно было бы утверждать, что стихотворение Демутье и послужило непосредственным источником для Пушкина. Но мы сейчас не будем увлекаться такой мыслью. Она никак не меняет сути дела. Хочу подчеркнуть, что от такого прямого сопоставления наш тезис не зависит. Тезис опирается скорее на общую литературную традицию и общее отношение к цветам-символам.

В пользу данного тезиса говорят и другие соображения.

С традицией, о которой сейчас идет речь, нередко связаны послания, содержащие проповедь, близкую по содержанию к стихотворениям Вяземского и Пушкина. Укажем на стихотворение Парни «К моим друзьям» («A mes amis»). В этом стихотворении не упоминается о цветах, но замысел его близок к замыслу Вяземского. Парни приглашает юных друзей наслаждаться жизнью, потому что им все равно придется подчиниться законам природы, их ожидает старость (см. у Пушкина «Добрый совет» (1817—1820)):

Rions, chantons, ô mes amis!
Occupons-nous à ne rien faire.
Laissons murmurer le vulgaire:

---

[15] Там же, стр. 9.

Перевод:

У одной — благородное изящество осанки,
У другой — стан, который таит нежную томность,
А эту делает красивее дородность.
Там — лилии, здесь — розы.
Каждую украшает своя красота;
У Лауры были светлые волосы, а у Коринны — темные.

[16] Lettres à Émilie sur la Mythologie, vol. IV, Paris, 1812, p. 21.

Перевод:

Мать весны — юная, свежая и румяная
Флора — в свою роскошную корзину
Собрала дань с роз и лилий
И велит Зефиру снести ее в подарок дочери.

lib.pushkinskijdom.ru

Le plaisir est toujours permis.
Que notre existence légère
S'évanouisse dans les jeux.
Vivons pour nous, soyons heureux,
N'importe de quelle manière.
Un jour il faudra nous courber
Sous la main du temps qui nous presse;
Mais jouissons dans la jeunesse;
Et dérobons à la viellesse
Tout ce qu'on peut lui dérober.[17]

В другом дружеском послании Парни выражает желание, чтобы его друг под старость лет сохранил способность «рвать цветы юности» и ласкать свою возлюбленную:

Puisses-tu dans soixante hivers
Cueillir les fleurs de la jeunesse,
Caresser encor ta maîtresse
Et la chanter en jolis vers.[18]

В подтверждение нашего тезиса укажем и на метрику. Стихотворение Вяземского написано двухстопным дактилем; стихотворение Пушкина — двухстопным ямбом; у обоих — чередование мужских и женских окончаний. Поскольку французская силлабическая система не отличает, как Онегин, не только ямба от хорея, но и ямба от дактиля, можно утверждать, что оба стихотворения соответствуют французскому размеру, в котором чередуются четырехсложные и пятисложные стихи (говоря о пятисложном французском стихе, я имею в виду, конечно, так называемое женское окончание). Этот размер, как указывает Б. В. Томашевский (речь у него идет скорее о строфике), характерен для средневековья, но подобные формы вновь появились во Франции во второй половине XVIII века, в период увлечения «трубадурной» поэзией.[19] Парни пользуется данным размером три раза. У Бернара я нашел один пример.[20] Для нас имеет значение тот факт, что такая форма (как в этом можно было убедиться на основании приведенных нами немногих примеров) связана с эротической темой.[21]

Небезынтересно, что Б. В. Томашевский, рассматривая строфическое и метрическое происхождение одного из отрывков «Леды» (1814), писанного двухстопным дактилем, приходит, в частности, к следующему заключению: «Единственно, что

---

[17] Oeuvres Complètes de Parny, p. 601.

Перевод:

Будем же смеяться и петь, о друзья мои!
Займемся бездельем.
Пусть негодует толпа;
Наслаждение всегда дозволено.
Пускай наше беззаботное существование
Растворится в играх.
Будем жить для себя, будем счастливы.
Все равно, каким способом.
Настанет день, когда нам придется склониться
Под рукою гнетущего нас времени;
Так насладимся же в юности;
И похитим у старости
Все, что можно у нее похитить.

[18] Там же, стр. 726.

Перевод:

Пусть сможешь ты спустя шестьдесят лет
Срывать цветы юности,
По-прежнему ласкать свою возлюбленную
И воспевать ее в приятных стихах.

[19] См.: Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 108.

[20] См.: Oeuvres Complètes de Parny, pp. 572—577, 597—598; Gentil-Bernard. Le Hameau. In: L'Art d'Aimer et Poésies Diverses, pp. 155—160.

[21] Ср. также написанные тем же размером стихотворения Парни «Dépit» и «Églogue»; в первом из них возникает образ бабочки (по-французски «papillon» — мужского рода), которая прилетает к розе и потом, насладившись, оставляет ее и улетает, а во втором речь идет об очень молодой девушке, красота которой только что расцвела, но которая уже успела изменить поэту, однако красота изменницы увянет и поэт, пройдя мимо нее, скажет: она была красива.

lib.pushkinskijdom.ru

можно предположить в этом направлении, это то, что Пушкин вопреки традиции передал двухстопным дактилем четырехсложный французский стих (обычно передаваемый двухстопным ямбом)... В таком случае двухстопный дактиль „Леды" надо считать вариантом ритма двухстопного ямба и родственным стихам „Что наша роза?"».[22] В правильности предположения Б. В. Томашевского сомневаться невозможно. Не говоря уже об отрывке из «Леды», об этом свидетельствуют и «Измены» Пушкина, которые, как справедливо отмечает П. Морозов, «напоминают, как по форме своей, так и по содержанию стихотворение „Le Dépit"» [23] (только что упомянутое стихотворение Парни о молодой изменнице). «Измены», как известно, писаны двухстопным дактилем, тем же размером, что и отрывок из «Леды» и стихотворение Вяземского «К друзьям». Следовательно, в рамках данной традиции и для Вяземского и для Пушкина в воспроизведении данного французского размера главным было количество слогов в строке, а схема ударений являлась второстепенной. Иными словами, употребление дактиля или ямба — безразлично в воспроизведении французских четырех-пятисложных стихов; и с этой точки зрения размер «Розы» вполне соответствует размеру стихотворения Вяземского.

Двухстопным ямбом с чередованием мужских и женских окончаний Пушкин пользовался только три раза: в «Розе» (1815), в «Пробуждении» (1816) и в «Аделе» (1822).[24] Для всех трех стихотворений общей является меткая и несколько неожиданная концовка:

1) И на лилею
Нам укажи.

2) Пускай умру
Непробужденный.

3) И в шуме света
Люби, Адель,
Мою свирель.

Обратим внимание и на то, что вышеупомянутые пушкинские стихотворения принадлежат к раннему его творчеству и относятся к легким жанрам, навеянным французскими и русскими образцами, влиявшими на Пушкина в ранние годы.

Важно также, что для Пушкина строфика или размер, тем более такой редкий, имеет часто не только внешнее, формальное значение. То, что говорил о строфике Пушкина Б. В. Томашевский, можно в данном случае с не меньшей обоснованностью отнести и к размеру: «...для Пушкина строфа является приметой определенного стиля. Со строфой Пушкин ассоциирует эмоциональное и тематическое содержание стихотворения... Если Пушкин имеет в виду определенное произведение, то у него мы наблюдаем обычно соответствие ему в теме и структуре произведения. По признакам строфы мы можем найти, что именно послужило импульсом к созданию стихов на мотив, ему знакомый. Его стихи являются как бы репликой на строфический прототип, иногда в порядке параллельного развития в том же стилистическом плане, что и стихи его предшественников, иногда в порядке соревнования, часто в форме полемики».[25]

До сих пор речь шла главным образом о розе и лилии. Небезынтересно указать и на параллель, может быть, правда, случайную, между одной строкой в стихотворении Парни и пушкинскими стихами:

Не говори:
Вот жизни младость...

У Парни («Les Regrets», девятое стихотворение в цикле «Tableaux») читаем:

Et redit: Voilà donc l'amour! [26]

Правда, в стихотворении Парни обманутая возлюбленным юная девушка горько восклицает: «Вот любовь!», тогда как пушкинские стихи как бы запрещают думать или говорить пессимистически. Тем не менее нам кажется, что Парни все же послужил источником двух приведенных нами стихов Пушкина.

Укажем, наконец, на то, что первоначальный текст «Розы» Пушкин переделал уже после окончания лицея. В общем его поправки можно отнести за счет стрем-

---

[22] Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина, стр. 108.

[23] П. Морозов. Пушкин и Парни. В кн.: Пушкин, под ред. С. А. Венгерова, т. I, СПб., 1907, стр. 388.

[24] См. составленный Б. В. Томашевским каталог строфических форм Пушкина (раздел VI, № 1) в его работе «Строфика Пушкина» (Приложение, стр. 134 и далее).

[25] Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина, стр. 108.

[26] Oeuvres complètes de Parny, p. 712.

lib.pushkinskijdom.ru

ления технически улучшить стихи. Но обращает на себя внимание довольно существенная разница в двух стихах. В первом варианте читаем:

В душе скажи:
Прости! Жалею...

а в исправленном тексте:

Цветку скажи:
Прости, жалею!

Вполне возможно, что в этой поправке мы имеем дело с маленьким изменением в замысле «Розы». Как известно, общее место об увядании розы нередко связано по традиции со своего рода угрозой: если красивая девушка теперь отказывается предаться любви, настанет день, когда ее красота, как красота розы, увянет, и тогда уже будет поздно. Такие мысли мы находим у Ронсара; они присутствуют в «Stances» (1814) Пушкина. Напомним о стихотворениях «Dépit» и «Églogue» Парни, о которых уже шла речь выше в связи с размером. Напомним, все еще имея в виду вопрос о метрике, и «Измены» Пушкина. Укажем, уже не говоря о метрике, и на «Фавна и пастушку» (1814—1816) Пушкина, на стихотворение Карамзина «К Лиле» (1796), на раннее стихотворение Вяземского «К Нисе» (1808) и, наконец, на еще одно стихотворение Парни «A Éléonore», в котором встречаются следующие стихи:

Aimer à treize ans, dites-vous,
C'est trop tôt: eh! qu'importe l'age?
. . . . . .
Lorsque vient la saison de plaire,
Le coeur n'est pas long-temps enfant,
. . . . . .
Une rose à demi captive
S'ouvrait aux rayons d'un beau jour.
Égaré par un goût volage,
Dans ces lieux passe le Zéphyr:
Il l'aperçoit, et du plaisir
Lui propose l'apprentissage;
Mais en vain...
. . . . . .
Zéphyr s'envole à tire-d'ailes,
Et va se consoler ailleurs;
Ailleurs, car il en est des fleurs
A peu près comme de nos belles.[27]

И пока Зефир ласкается к другим цветам-красавицам, поднимается ветер; когда вечером он возвращается к розе, она уже увяла.

Во втором варианте пушкинского стихотворения, возможно, таятся именно такие ассоциации: если не роза, то, пожалуй, лилия; розе ставится в упрек ее отказ; или, по Парни («Dépit»):

Et je dirai:
Elle fut belle.[28]

---

[27] Там же, стр. 819—821.

Перевод:

Любить в тринадцать лет, — вы говорите, —
Слишком рано: о! какое значение имеет возраст?
. . . . . .
Когда приходит время нравиться,
Сердце недолго остается в младенчестве.
. . . . . .
Полураскрывшаяся роза
Распускалась в солнечных лучах.
Завлеченный переменчивой склонностью,
В тех местах пролетает Зефир;
Он замечает ее и предлагает
Научить ее наслаждению;
Но напрасно...
. . . . . .
Зефир, взмахнув крыльями, улетает
И направляется искать утешения в другом месте;
В другом месте, ибо цветов почти столько же,
Сколько наших красавиц.

[28] Там же, стр. 598.

Перевод:

И я скажу:
Она была прекрасна.

lib.pushkinskijdom.ru

Мы не беремся утверждать, что это единственное возможное толкование «Розы». Для такого рода символов характерна, напротив, именно их многозначность.[29] Но собранные данные приводят к выводу, что замысел «Розы» ничего общего не имеет с философствованием Гердера, что лилия в данном случае не является символом «прочности», девственности или чистоты и что в этом стихотворении Пушкин опирается на комплекс ассоциаций, вытекающих из французской и русской легкой анакреонтической традиции:

... car il en est des fleurs
A peu près comme de nos belles.[30]

[29] На многозначность таких символов в данной традиции мне указал В. Э. Вацуро, которому я обязан и другими советами и замечаниями в связи с этой работой.

[30] Oeuvres Complètes de Parny, p. 820.

Перевод:

... ибо цветов почти столько же,
Сколько наших красавиц.

lib.pushkinskijdom.ru

М. П. АЛЕКСЕЕВ

ЕЩЕ РАЗ О СТИХОТВОРЕНИИ ПУШКИНА «РОЗА»

1

Попытку обновить внимание историков литературы к стихотворению Пушкина «Роза», предпринятую профессором Уолтером Викери,[1] нельзя не признать вполне своевременной. В самом деле, замысел этого стихотворения, ключ к которому одно время казался утерянным, все еще представляется зыбким, неясным; хотя известен ряд опытов его истолкования, большинство их относится к давнему времени, а результаты их не могут считаться ни бесспорными, ни даже правдоподобными.

В данном случае, как и во многих других, отрицательно сказалось отсутствие хорошо и достаточно подробно комментированного издания стихотворений Пушкина, в котором были бы собраны и систематизированы все наиболее ценные отзывы о произведениях великого поэта, а также сообщены важнейшие итоги их долголетнего изучения. Из-за отсутствия такого издания изучение это развивалось неравномерно, а относительно отдельных стихотворений и вовсе не подвигалось вперед: продолжали высказываться выдаваемые за новые старые, давно уже отброшенные догадки; прежние ошибки и немотивированные допущения повторялись беспрепятственно, без учета в свое время предложенных к ним поправок; новые домыслы предлагались свободно, без сопоставления и сверки их с теми, какие уже были сделаны по тем же поводам. Все это в полной мере относится и к стихотворению Пушкина «Роза»: в истолкованиях его мы можем встретить немало спорных утверждений и не исторических обобщений, выдаваемых порою за итоги предшествующих исследований этого стихотворения, иногда же никак с ними не согласованных. В качестве примера сошлемся хотя бы на статью В. Васиной-Гроссман «Глинка и лирическая поэзия Пушкина». В этой работе, содержащей в себе ряд интересных наблюдений над особенностями и техническими средствами музыкального воссоздания лирики Пушкина в романсном творчестве М. И. Глинки, есть также замечания о его романсе на текст пушкинской «Розы»; однако высказанные здесь суждения автора об этом романсе не могут не насторожить нас, так как истолкование его, по меньшей мере, спорно и едва ли вытекает из всей предшествующей истории изучения пушкинского текста.

В. Васина-Гроссман утверждает, в частности, что в группе «эпикурейских» романсов Глинки на слова Пушкина романс «Где наша роза» следует выделить особо, как «маленький шедевр..., являющийся, в сущности, законченным художественным выражением жизненной философии Пушкина и Глинки». Столь ответственная декларация, естественно, не могла обойтись без пояснений; они и действительно сделаны здесь же, хотя, с нашей точки зрения, отнюдь не усиливают правдоподобие высказанной мысли. Исследовательница утверждает, например, следующее: «Образы этого стихотворения: свежий цветок, расцветающий на смену увядшему, выражают оптимистическую идею, очень характерную для Пушкина: жизнь и красота существуют и будут существовать вечно». Пытаясь далее несколько конкретизировать эту выдаваемую за пушкинскую, неизвестно каким путем выведенную эстетическую формулу, она пишет: «Развитие художественного образа в стихотворении Пушкина подчинено строгим логическим законам; анализ поэтической композиции обнаруживает ее удивительную продуманность, не нарушающую впечатления простоты и естественности. Первое четверостишие дает основной „тезис" стихотворению: в образе увядшей розы раскрывается мысль о бренности всего земного. Далее идет рассуждение по этому поводу — цепь синтаксически параллельных звеньев, захватывающая второе четверостишье и два стиха третьего:

Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!

[1] См. его статью «К вопросу о замысле „Розы" Пушкина» в настоящем номере журнала «Русская литература» (стр. 82—90).

lib.pushkinskijdom.ru

В последнем двустишии:

И на лилею
Нам укажи, —

вводится новый образ — лилея, расцветшая на смену увядшей розе, символ вечной смены мертвого — живым. Значительность этого образа, значительность двух завершающих стихов композиционно подчеркнуты изменением порядка чередования рифм: вместо перекрестных рифм — опоясывающие».[2]

Было бы, разумеется, трудно возразить что-либо против того наблюдения исследовательницы, что «внутреннее расчленение музыки Глинки на эти слова в точности совпадает с разделами поэтической композиции» Пушкина; музыковеды неоднократно подчеркивали совершенство музыкального претворения в данном романсе Глинки этого стихотворения поэта: композитору действительно удалось сохранить здесь все интонационные и ритмические особенности пушкинского текста и добиться полного слияния в звучании мелодии и поэтического слова. Мы были бы готовы согласиться также с определением романса Глинки «Где наша роза», даваемым В. Васиной-Гроссман, как произведения «уникального», которое можно было бы назвать «музыкально-поэтическим афоризмом».[3] Тем не менее все то, что в указанной статье говорится об идейном смысле этого «афоризма», кажется рискованным, произвольным, не согласованным с другими произведениями поэта, отзывается явным и напрасным преувеличением. Почему, например, «образ лилеи» следует толковать как «символ вечной смены мертвого — живым»? Где и когда Пушкин мог усвоить и применить в своей поэтической практике столь необычное и нетрадиционное восприятие лилии как поэтического символа? На чем основано утверждение, что в стихотворении «Роза» Пушкин будто бы выразил «очень характерную» для него идею, что «жизнь и красота существуют и будут существовать вечно»? Допустимо ли, наконец, считать, что как в своем поэтическом обличии, так и в своем музыкальном воссоздании, сколь бы явственно ни ощущалось их органическое сродство, стихотворение-романс является «законченным художественным выражением жизненной философии Пушкина и Глинки»? Все эти вопросы остаются без ответов, потому что приведенные домыслы сделаны ad hoc, внушены случайно возникшим субъективным ощущением, не основаны на традиции предшествующих истолкований данного стихотворения, хотя для них уже производились в свое время необходимые предварительные разыскания, приближавшие к решению задачи.

Одним из важнейших отправных пунктов при истолковании любого произведения искусства должна служить дата его создания, установленная точно или предположительно. Стихотворение Пушкина авторской даты не имеет, и мы не знаем, при каких обстоятельствах оно было написано; однако его обычно относят к 1815 году, для чего имеются известные основания.[4] Следовательно, это стихотворение написано шестнадцатилетним юношей-лицеистом и является произведением еще неопытной музы. Уже по одному этому оно не могло являться «законченным художественным выражением жизненной философии Пушкина»: мировоззрение юного поэта в лицейские годы находилось только в периоде своего становления и было еще далеко от зрелости; творчество же его, несмотря на удивительную одаренность юноши, естественно, не могло еще иметь полной самостоятельности. Тем более неоправданной следует признать попытку механически объединить в одно неразличимое целое искусственно абстрагированную именно из этого стихотворения формулу «житейской философии» Пушкина с предполагаемой основой мировоззрения М. И. Глинки (кстати сказать, создавшего музыку к «Розе» лишь в 1838 году, т. е. почти четверть века после того, как это стихотворение было написано Пушкиным).[5]

Подобные ошибочные и бесполезные преувеличения допускали и раньше некоторые критики Пушкина, придавая его «Розе», этому маленькому и, разумеется, случайному стихотворению юного поэта, несоразмерно большое значение,

---

[2] В. Васина-Гроссман. Глинка и лирическая поэзия Пушкина. В кн.: М. И. Глинка. Сборник материалов и статей. Музгиз, М.—Л., 1950, стр. 102.

[3] Там же, стр. 103.

[4] К этому году «Роза» отнесена в академическом «Полном собрании сочинений» Пушкина (см.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, 1937, стр. 455; далее ссылки на это издание приводятся в тексте) и в большинстве последующих изданий. Ср.: М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 89.

[5] Нечто подобное, хотя и с большей осторожностью, допускает также автор специальной монографии «Глинка и Пушкин» С. Шлифштейн (М.—Л., 1950, стр. 46—47); он анализирует, в частности, романс «Где наша роза», в котором, по его словам, «Глинка сумел воплотить... самый дух поэзии Пушкина, присущее ей светлое, неугасимое чувство жизни, ее реализм». «В форме мечтательной элегии Глинка выразил здесь ту же мысль о вечно обновляющемся начале жизни, кото-

lib.pushkinskijdom.ru

какого оно в действительности безусловно иметь не могло. Основанием для этого служила традиционная высокая эстетическая оценка этого стихотворения, и на самом деле отличающегося изяществом и соразмерностью своей композиции; это, впрочем, не обособляет его от всей группы лицейских стихотворений, с которыми оно связано органически и на фоне которых оно и должно рассматриваться.

В. Брюсов в свое время отмечал, что среди лицейских стихотворений поэта стихотворение «Роза» «выделяется особой музыкальностью стиха», и добавлял, что будто бы «сам Пушкин признал его значение, включив в издание 1826 г.»;[6] однако этот довод едва ли играл столь категорическую роль, какая нередко ему отводится. «Роза» действительно впервые напечатана в издании «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 и 1829 годов (в отделе «Эпиграммы и надписи») и перепечатывалась затем в других сборниках.[7] Сохранилось стихотворение и в автографе поэта в лицейской рабочей тетради, составленной около 1817 года,[8] и в авторизованной копии (написанной около 1820 года).[9] Известно, что между 1818—1820 годами Пушкин несколько раз начинал готовить свои стихотворения к изданию; он отбирал их, производил опыты их группировки по отделам, пересматривал их текст. В лицейской рабочей тетради 1817 года, например, сохранилось несколько слоев поправок и отметок, наносившихся на рукопись не только Пушкиным, но и его друзьями, по крайней мере, до 1825 года.

рую устами народной мудрости провозгласил затем в своем главном пушкинском создании — в „Руслане":

За благом вслед идут печали,
Печаль же радости залог».

По мнению С. Шлифштейна романс «Где наша роза» обращен «к радости, к любви, в которой и Пушкин и Глинка видели источник животворящей красоты и правды жизни» (стр. 47). Характерно, впрочем, что тот же С. Шлифштейн хотя и удивлялся этой «пушкинской миниатюре» Глинки, называя ее «шедевром лирического творчества, соединяющим в себе мелодическую текучесть музыки с тончайшей реалистической интонационностью», но подметил все же, что стихотворный текст «Розы», который мы находим при нотах романса Глинки, не совпадает с обычным печатным текстом стихотворения Пушкина, что, по нашему мнению, побуждает к еще большей осторожности при их отождествлении. Мы не знаем оснований, которые позволили автору утверждать, что Глинка имел дело с двумя редакциями пушкинского стихотворения и что будто бы «Глинка при отборе текста пользовался обеими редакциями, свободно компилируя из них одно целое вплоть до замены отдельных пушкинских слов своими». Тщательное сличение текстов показывает, что несходство нотной и традиционной печатной редакции было довольно существенным: «Основой для романса служила все же ранняя редакция, в которую Глинка вносил лишь отдельные более поздние поправки Пушкина. Этим, видимо, и объясняется, почему вместо пушкинского: „Не говори: т а к вянет м л а д о с т ь! Н е г о в о р и: в о т ж и з н и р а д о с т ь!" — у Глинки, помимо перестановки стихов шестого и восьмого, в седьмом стихе вместо „говори" звучит „повтори", впоследствии отброшенное Пушкиным, как не совсем точно выражающее его мысль. Но досадным образом в романсную редакцию стихотворения вкралась ошибка: вместо „Н е повтори так вянет младость" — „Но повтори...", что совершенно бессмысленно». Все это приводит автора к несколько неожиданному заключению: «В интересах не только Пушкина, но и самой музыки Глинки, так дивно воссоздающей поэтическую прелесть пушкинского стихотворения, следовало бы восстановить его подлинную пушкинскую редакцию» (стр. 47).

[6] П у ш к и н, т. I, изд. Брокгауз — Ефрон, СПб., 1908, стр. 290; до него еще Л. И. Поливанов в своем издании писал, что в стихотворении «Роза» «выступает артистическая манера отрока-Пушкина», сумевшего этому «вихрю звуков» придать «оттенок той неги, которая под искусным смычком звучит в мотивах вальса» (Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики, т. 1, изд. 2-е, изд. Льва Поливанова, М., 1893, стр. 32).

[7] Н. С и н я в с к и й и М. Ц я в л о в с к и й. Пушкин в печати. 1814—1837. Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни. Изд. 2-е, Соцэкгиз, М., 1938, стр. 34, 68 (№№ 189, 594). В конце 20-х—начале 30-х годов стихотворение перепечатано в двух салонных изданиях: Листки граций, или собрание стихотворений для альбомов. М., 1829, стр. 10; Венера, или собрание стихотворений разных авторов, ч. I. М., 1831, стр. 72 (см. №№ 452 и 579 того же указателя). Тем досаднее оплошность, допущенная в широкоизвестном популярном издании «Полного собрания сочинений» Пушкина в десяти томах, где в примечании к стихотворению «Роза» сообщается: «При жизни Пушкина не печаталось» (т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 475; то же в издании 1950 года; в последующих изданиях ошибка исправлена).

[8] О. С. С о л о в ь е в а. Рукописи Пушкина, поступившие в Пушкинский дом после 1937 года. Краткое описание. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 12 (№ 829).

[9] Там же, стр. 12, 15 (№№ 829, 847: «тетрадь Всеволожского»).

lib.pushkinskijdom.ru

Автограф «Розы» в этой тетради снабжен пометой «не надо», несомненно сделанной в связи с планировкой одного из задуманных изданий. Но планы этих возможных книг год от года менялись, а старые пометы забывались; поэтому некогда отброшенные стихотворения опять заносились в будущие оглавления и отдавались в переписку. Догадка М. К. Клемана относительно того, что пометы «надо» или «не надо» «не имеют никакого отношения к изданию 1826 года», не подтвердилась,[10] хотя, разумеется, и сейчас трудно установить время, когда они сделаны; ясно лишь то, что никакой последовательности в отборе стихотворений для предполагаемых изданий не наблюдалось — особенно в те годы, когда издание стихотворений опального поэта, томившегося в изгнании, должны были осуществить его друзья. Их литературные вкусы не совпадали, поэтому у них не могло быть единодушия в восприятии и оценке тех или иных стихотворений Пушкина-юноши. Брату Льву Сергеевичу, принимавшему участие вместе с П. А. Плетневым и В. А. Жуковским в подготовке к печати «Стихотворений» 1826 года, Пушкин в ожидании присылки рукописи к нему в деревню писал (14 марта 1825 года) весьма решительно: «...давай уничтожать, переписывать и издавать». Обратим внимание на то, что в этой программе совместных действий глагол «уничтожать» стоит на первом месте: как ни мечтал Пушкин об издании сборника стихов, но к созданиям своей музы он был очень требователен и строг и не хотел включать в издание такие стихи, какие могли бы вызвать сомнение с чьей-либо стороны. Этим и объясняется, что в сборник 1826 года попало всего лишь несколько стихотворений лицейских лет. Хотя «Роза» вошла в издание 1826 года и, следовательно, должна числиться среди произведений, отобранных самим поэтом для печати, такой «отбор» на этот раз являлся, вероятно, делом случая и был далек от сознательного намерения автора: он не связан с мыслью Пушкина об особом значении данного стихотворения; даже в представлении друзей поэта оно являлось лишь «мелочью», второстепенной и необязательной.

Из всего сказанного можно вывести заключение, что «Роза» Пушкина должна считаться одним из типичных образцов его лицейского творчества; при всех своих поэтических достоинствах это стихотворение, конечно, не может играть той слишком ответственной роли, которую поручают ему некоторые исследователи. Нельзя, однако, впадать и в другую крайность, отрицая вовсе какое-либо его значение и видя в нем лишь своего рода «пробу пера». В одной из зарубежных биографий Пушкина по этому поводу говорилось: «Каким веселым звонким смехом залился бы на весь Лицей Пушкин, если бы ему сказали, что много ученых страниц будет напечатано об двенадцати строчках его „Розы“...»[11] На это следует заметить, что изучение ранних литературных опытов всякого крупного поэта не только занимательно, но и очень существенно, если мы хотим понять и представить себе историю дальнейшего развития и мастерства данного поэта. Для исследователей Пушкина лицейская пора, когда он гигантскими шагами шел к своей поэтической зрелости, знаменуя рождение новой русской литературы, представляет интерес особой, чрезвычайной важности. Поэтому всякая попытка внести ясность в любой из множества нерешенных вопросов, относящихся к биографии и творческой деятельности Пушкина-юноши, должна быть встречена с благодарностью.

2

Один из ближайших друзей Пушкина-лицеиста, И. И. Пущин, рассказавший так много интересного о Пушкине-отроке, утверждает, что в самых ранних воспо-

---

[10] См.: М. К. Клеман. Текст лицейских стихов Пушкина. В кн.: Пушкинский сборник памяти профессора С. А. Венгерова. Пушкинист, IV. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 8. Исследователь обращал внимание на то, что в тетради «против стихотворения „Послание Лиде“, не вошедшего в это издание, стоит пометка „ненад.“, но точно такая же пометка имеется против стихотворений „Роза“ и „Гроб Анакреона“, нашедших место в сборнике. Против стихотворений „Месяц“ и „Надпись к беседке“ написано „надо“, но оба они Пушкиным не напечатаны». Отсюда М. К. Клеман заключал, что эти пометы «могли, однако, относиться к тетради Всеволожского, за отсутствием которой нельзя определенно установить их смысла». Однако, когда «тетрадь Всеволожского» была найдена, оказалось, что пометы к ней не относятся. Описавшие тетрадь Б. В. Томашевский и М. А. Цявловский, тщательно проанализировав всю рукопись, пытались датировать эти пометы 1818—1819 годами. (См.: Летописи Государственного литературного музея, кн. I. Пушкин. М., 1936, стр. 40). На листе 12 (23) «тетради Всеволожского» находится стихотворение «Роза», переписанное писарским почерком; слева сделана карандашная помета «М», что авторы описания толкуют как «мелочь» (см. вклейку между стр. 16 и 17, а также стр. 47).

[11] Ариадна Тыркова-Вильямс. Жизнь Пушкина, т. I. 1799—1824. Париж, [1929], стр. 108.

lib.pushkinskijdom.ru

минаниях об их совместной жизни образ мальчика неотделим от уже тогда увлекавшего его поэтического творчества: «При самом начале — он наш поэт».[12] Как известно, в первые годы существования Лицея самостоятельные внеучебные литературные занятия лицеистов то запрещались, то поощрялись. В 1812 году (в письме от 26 апреля) лицеист А. Илличевский сообщал в Петербург своему другу: «Скажу тебе новость: нам позволили теперь сочинять».[13] Вероятно, именно к этому году относится воспоминание того же И. И. Пущина о сделанной Н. Ф. Кошанским попытке включить занятия стихотворством в учебные занятия лицеистов. По рассказу Пущина, Кошанский однажды, окончив лекцию раньше урочного часа, сказал лицеистам в классе: «„Теперь, г. г., будем пробовать перья: опишите мне пожалуйста розу стихами". Наши стихи вообще не клеились, а Пушкин мигом прочел два четырехстишия, которые всех нас восхитили. Жаль, что не могу припомнить этого первого поэтического его лепета. Кошанский взял рукопись к себе».[14]

К сожалению, это классное упражнение — описание «розы», понравившееся не только сверстникам поэта, но и преподавателю, до нас не дошло: его поучительно было бы сравнить со многими другими поэтическими «розами», столь щедро рассыпанными в ранней пушкинской лирике.

Душистые гирлянды из этих роз сплетаются уже на страницах ранних стихов Пушкина. Так, «Розы нежный цвет» упомянут в «картинах» «Фавн и пастушка» (1813—1817; I, 274).

Только весною
Зефир младою
Розой пленен, —

читаем в стихотворении «Измены» (1815; I, 108).

К 1814 году относятся французские стансы («Stances») Пушкина.[15] Здесь роза описана в пяти четверостишиях гладких французских стихов, от которых не отказался бы любой французский стихотворец XVIII века. Уже в первой строфе идет речь о быстротечности цветения розы, являющей живой образ любви:

Avez-vous vu la tendre rose,
L'aimable fille d'un beau jour,
Quand au printemps à peine éclose,
Elle est l'image de l'amour? [16] и т. д.

(I, 89)

В последующих строфах названо женское имя Eudoxie, давшее повод для традиционной стихотворной параллели между девушкой и розой. Тут же сделано напоминание о грядущей непогоде и неизбежной близости увядания цветка: стоит подуть зимним ветрам, и цветы погибнут.

Et plus de fleurs, et plus de rose!
L'aimable fille des amours
Tombe fanée, à peine éclose;
Il a fui, le temps des beaux jours! [17]

Столь же нежной и хрупкой является и человеческая жизнь.

---

[12] И. И. Пущин. Записки о Пушкине. Гослитиздат, М., 1937, стр. 43.

[13] Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1899, стр. 56—57.

[14] И. И. Пущин. Записки о Пушкине, стр. 43. Существует свидетельство, что это восхитившее всех стихотворение было помещено в лицейском журнале «Неопытное перо», выходившем в 1812 году; ни один номер этого журнала не сохранился.

[15] См.: М. А. Цявловский. Хронология лицейских стихотворений. В кн.: М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 84.

[16] *Перевод:*

Видели ль вы нежную розу,
Любезную дочь ясного дня,
Когда весной, едва расцветши,
Она являет образ любви?

[17] *Перевод:*

И нет более цветов, и нет более розы!
Любезная дочь любви,
Завянув, падает, едва расцветшая:
Миновала пора ясных дней!

Можно сравнить эти французские стихи Пушкина с тем сентиментальным романсом, который Флориан включил в текст своего французского перевода «Дон

lib.pushkinskijdom.ru

Отсюда следует естественный вывод: любите, время не терпит, радуйтесь юности, пока не сменила ее хладная старость!

Хотя русское стихотворное упражнение Пушкина на тему о розе, заданную лицеистам Н. Кошанским, до нас не дошло, мы едва ли ошибемся, если предположим его близость к данным французским стансам молодого поэта. Порукой тому может служить явно ученический характер стансов, состоящих исключительно из одних общих мест. «Stances», по-видимому, выполняли приблизительно ту же роль, что и русская «Роза», — свидетельствовали о достижениях юноши во французской версификации. Скоротечность земных радостей, сопоставленных с быстротой увядания розы, — одна из древнейших лирических тем, популярная еще у александрийцев и римских элегиков.[18] Пушкин с юных лет был хорошо знаком с этими образами и ходом мыслей по десяткам, если не сотням поэтических образцов, как французских, так и античных, а некоторые из них, ставшие общеизвестными источниками цитат и крылатых выражений, вероятно, знал даже наизусть, как и прочие школьники-лицеисты, широко пользовавшиеся учебными французскими хрестоматиями для занятий. Таковы были, например, знаменитые стансы Малерба: «Утешение г-ну Дюперье по случаю кончины его дочери», в которых французский поэт сравнивал умершую девушку с рано, на утре дней, увядшей розой:

Mais elle était du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin:
Et Rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.[19]

Общеизвестно, что в черновом наброске «О французской словесности» (1822), рассуждая о французской поэзии и значении ее для русской литературы, Пушкин заметил именно о приведенных стихах французского классика XVI века: «Малерб держится 4 стр.‹оками› оды к *Дюперье...*» (XII, 191).

Было бы бесполезно искать дальнейших аналогий французским стансам Пушкина с их увядающей розой любви, так как они поистине неисчислимы: роза как символ быстро отцветающей любви стала во французской поэзии истертым поэтическим клише еще в XVIII веке. Важнее, пожалуй, другое: этот штамп, усвоенный Пушкиным в юности, оставался в его памяти долгие годы, как устойчивая стилистическая формула, неожиданно прорывавшаяся в создававшиеся им стихотворения вплоть до 30-х годов то в виде сжатого определения «дева-роза» (ср.: «О дева-роза, я в оковах», «И Девы-Розы пьем дыханье — Быть может — полное Чумы!»), то в форме застывшего сравнения:

Твоя краса, как роза, вянет;
Минуты юности бегут...

(II, 107)

Или:

О Лила! вянут розы
Минутныя любви...

(I, 279)

Иль юности златой
Вотще даны мне розы...

(I, 103)

Кихота» Сервантеса, заменив им ту вольную песню, которую в испанском подлиннике поет камеристка Альтисидора; у Флориана она сравнивает себя с увядающей розой:

Semblable à ces roses d'un jour
Que le même jour voit fanées...

В переводе Жуковского (1804):

Лишь только роза расцвела,
Уже поблекла, опадает...

(См.: В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. I. СПб., 1906, стр. 345).

[18] См.: J. André. Etude sur les termes des couleurs dans la langue latine. Paris, 1949, p. 329.

[19] *Перевод:*

Но она была из того мира, в котором самые прекрасные вещи

lib.pushkinskijdom.ru

В стихотворении «Виноград» (1824):

Не стану я жалеть о розах,
Увядших с легкою весной...

(II, 342)

К 1825 году относится замысел изящного стихотворения Пушкина об умирающих розах, в вариантах французском и русском; наброски этого стихотворения остались необработанными, хотя поэт несколько раз возвращался к ним:

Лишь розы увядают,
Амврозией дыша,
[В Эл‹изий›] улетает
Их [легкая] душа.

(II, 377)

Напомним, наконец, его стихотворение «Есть роза дивная» (1827), в котором об этой румяной и пышной розе говорится, что она не подвластна зимней непогоде:

Вотще Киферу и Пафос
Мертвит дыхание мороза —
Блестит между минутных роз
Неувядаемая роза...

(III, 52)

К поэтическому ряду, нами построенному, с выборочными цитатами о розах, интересующее нас стихотворение «Где наша роза» может быть отнесено лишь отчасти: его концовку составляет и придает ему особый смысл упоминание другого цветка — лилии. Замысел стихотворения — в противопоставлении цветочных символов; значение такого противопоставления и подлежит разгадке.

Не в пример розе лилия довольно редко встречается в произведениях Пушкина.[20] Характерно, что мы находим лилию только в ранних, лицейских, стихотворениях Пушкина, где она, подобно розе, отождествляется с юной девушкой. В стихотворении «Фавн и пастушка» есть, например, такие строки:

С пятнадцатой весною,
Как лилия с зарею,
Красавица цветет...

(I, 274)

В «Воспоминаниях в Царском Селе» 1814 года, напротив, «лилея горделива» упомянута со своими традиционными атрибутами — «царица средь полей», цветущая «в роскошной красоте» (I, 78). Но в этом стихотворении лилия оживляет, в сущности, вполне реальный ночной пейзаж царскосельского парка, облитый лунным светом, составляя, по-видимому, живописную деталь картины природы, открывшуюся наблюдательному взору юноши-поэта.

Имеют самую горькую судьбу.
Подобно розе она жила столько, сколько живут розы,
Лишь одно утро.

Многочисленны быстро умирающие весенние розы в поэзии Пьера Ронсара. См., например, в его «Ode XVII», где ради сравнения с любовью описана

...la rose
Qui ce matin avoit disclose
Sa robe de pourpre au Soleil
. . . . . .
(...роза,
этим утром развернувшая к солнцу
свое пурпурное одеяние)

Затем следует вздох автора о «мачехе Природе»:

O vrayement marastre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusqu'en soir.

(О настоящая мачеха Природа!
Такой цветок, как этот,
Живет лишь от утра до вечера)

[20] См.: Словарь языка Пушкина, т. II. М., 1957, стр. 484—485.

lib.pushkinskijdom.ru

Затем лилия исчезает из стихов Пушкина. Правда, мы встречаем ее еще один раз в «Евгении Онегине» в качестве общераспространенного символа чистоты, непорочности, девственности — в словах Ленского, которые Пушкин приводит с иронической улыбкой, как воспоминание о некогда имевших хождение штампах элегического стиля. Ссора на балу с Онегиным из-за Ольги, по описанию поэта, привела Ленского к суровому решению, которое он и выразил на свой манер:

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».

(VI, 123—124)

И для того чтобы еще энергичнее подчеркнуть всю условность такого поэтического языка, давно вышедшего из моды, Пушкин в заключительных стихах этой строфы перевел сумрачные мысли своего героя на язык житейской прозы:

Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Из приведенных примеров явствует, что противопоставление лилии розе сделанное в стихотворении «Роза», не имеет аналогий в других стихотворениях Пушкина, где и тот и другой цветок встречаются отдельно, не связанные вместе каким-то неясным в настоящее время ходом мысли, хотя для современников поэта он был, вероятно, привычным и общепонятным. Стихотворение «Роза» должно было иметь особый смысл, а лежащее в его основе сравнение могло и не совпадать с традиционным в западноевропейской и русской поэзии противопоставлением лилии как цветка невинности розе как цветку чувственной любви. Подобные противопоставления, как увидим ниже, были довольно распространены в русской поэзии до конца 30-х годов, но с пушкинской «Розой» генетически они не связаны и не подсказывают, какой традиции принадлежит она сама. Свое юношеское стихотворение Пушкин создал, однако, не на пустом месте. Каждой своей строкой этот еще ученический поэтический опыт связан с предшествующими образцами. У «Розы» есть очевидные источники, и они должны быть найдены.

3

В. Брюсов одним из первых исследователей творчества Пушкина пытался открыть аналогии его «Розе» в русской поэзии начала XIX века. «В русской лирике того времени, — писал он, — можно указать целый ряд более или менее сходных стихотворений».[21] Однако примеры, на которые он ссылался для подтверждения своего наблюдения, оказались малоудачными: это были в основном стихотворения В. А. Жуковского «Роза весенний цветок», «Где фиалка мой цветок» и др., «Фиалка и роза» Дельвига. Сходство между ними и пушкинской «Розой» обнаруживается лишь в том, что все они посвящены различным цветам, но как раз лилия в них отсутствует.

В этом смысле более правдоподобной долгое время казалась догадка, что Пушкин воспользовался в своем стихотворении тем неожиданным эмблематическим значением лилии, какое он якобы нашел в первой части «Писем русского путешественника» Карамзина. Профессор У. Викери начал свои разыскания именно с опровержения этой давней, еще не оставленной, хотя и очень искусственной гипотезы; его критика этой гипотезы кажется нам справедливой, хотя и неполной.

Рассуждение о лилии, включенное Карамзиным в его «Письма», взято им из философского трактата Гердера, в котором он разъяснял пантеистические воззрения Спинозы: «Бог. Несколько диалогов о системе Спинозы вместе с гимном природе Шафтсбери».[22] Карамзин читал эту книгу вскоре после появления в печати ее первого издания, готовясь к своим встречам с Гердером, состоявшимся в Веймаре 20 и 21 июля 1789 года. «Я выписал из нее многие места, которые мне отменно полюбились», — писал Карамзин, сообщая читателям то место о лилии, которым будто бы заинтересовался также и Пушкин. Оно находится в пятом

[21] Пушкин, т. I, стр. 290.
[22] Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System, nebst Shaftesbury's Natur-Lymnus.

lib.pushkinskijdom.ru

диалоге и представляет собою слова одного из спорящих, Теофрона, доказывающего бессмертие неиссякаемых сил природы.[23]

Можно вполне согласиться с профессором У. Викери в том, что данный отрывок из «Писем» Карамзина не был источником пушкинского стихотворения. Со своей стороны, к его аргументации мы можем добавить еще два соображения. Во-первых, у Гердера не упомянута роза, нет никакого противопоставления одного цветка другому. Все то, что говорится здесь о «жизненных соках», производительной силе и т. д., вполне относится и к лилии и к розе: не было никакого смысла противопоставлять их друг другу. Во-вторых, и это особенно примечательно, в немецком оригинале Гердера лилия отсутствует: говорится о цветке вообще.[24]

Откуда лилия появилась в тексте, переведенном Карамзиным? Вероятнее всего, что он сам имел склонность к этому цветку[25] и потому заменил лилией ничего не говорившее его воображению обобщающее слово Blume (цветок).[26] Для выяснения вопроса об источнике пушкинской «Розы» эта текстологическая деталь, конечно, значения не имеет, поскольку предполагается, что Пушкин читал русский перевод цитаты у Карамзина, а не немецкий ее подлинник в первом издании философского сочинения Гердера. Тем интереснее, что в произведениях Гердера имеется ряд сопоставлений розы и лилии и что некоторые из них для прояснения замысла интересующего нас пушкинского стихотворения могут иметь большее значение, чем упоминание лилии в гердеровском отрывке, помещенном в «Письмах» Карамзина. Таково, например, стихотворение Гердера «Лилия и роза» из его цикла «Картины и сны»:

Lilie und Rose

Lilie der Unschuld, und der liebe Rose,
Wie zwo schöne Schwestern steht ihr bei einander.
Beide wie verschieden!

Du, der Unschuld Blume, bist dir selbst die Krone:
Ohne Schmuck der Blätter, auf den nackten Zweige,
Schutzest du dich selber.

Du, von Amors Blute tief durchgedrungne Rose,
Du von seinen Pfeilen vielgetroffner Busen
Brauchest um dich Dornen.[27]

Другой отрывок, прозаический, с тем же сравнением двух цветков и с тем же заглавием, помещен в «Московском журнале» со следующим редакционным при-

[23] См.: J. G. Herder, Sämmtliche Werke, Bd. XXXI, Stuttgart und Tübingen, 1853, S. 204—205. О происхождении этой идеи и ее значении в мировоззрении Гердера см.: Elisabeth Haffart. Herders «Gott». Bausteine zum Geschichte der deutschen Literatur, H. XVI, hrsg. von F. Saran, Halle a. S., 1918, S. 45—46.

[24] Во всем остальном цитата, приведенная Карамзиным, вполне соответствует тексту Гердера: «Sehen Sie die Blume an, wie sie zu ihren Blüthe eilet. Sie ziehet den Saft, die Luft, das Licht, alle Elemente an sich und arbeitet sie aus, damit sie wachse, Lebenssaft bereite und eine Blüthe zeige; die Blüthe ist da und sie verschwindet. Sie hat alle ihre Kraft, ihre Liebe und ihre Leben daran gewandt, damit sie Mutter werde»... etc. (S. 204).

[25] См., например, напечатанное в журнале «Аониды» (1796, кн. I, стр. 76—77) стихотворение Карамзина «Лилея», отличающееся своеобразным построением. В нем дважды повторено сожаление о недоступности цветка («...но рок меня с лилеей разлучает...», «*...она не для тебя! Увянет не с твоей слезою...*»). Стихотворение пользовалось известностью; оно вошло в хрестоматию, изданную В. Жуковским (Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, ч. V. М., 1811, стр. 257—258).

[26] Карамзин ссылается на первое издание книги Гердера «Бог. Несколько диалогов, написанных И.-Г. Гердером» (В Готе, у Эттингера, 1787); во втором издании книги (1800) Гердер сделал кое-какие изменения, но интересующее нас место к ним не относится, так как в лучшем критическом издании этого сочинения (Herders Sämmtliche Werke, Bd. XVI, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin, 1887, S. 565), в котором приведены все варианты текста и указаны различия обоих изданий, ни исчезновение из текста «лилии», ни превращение ее в «цветок» не отмечены (в первом издании заинтересовавшее Карамзина место находится на стр. 239; во втором — на стр. 278).

[27] J. G. Herder, Sämmtliche Werke, Bd. XIII, Stuttgart und Tübingen, 1852, S. 17. Стихотворение «Lilie und Rose» из цикла «Bilder und Träume» воспроизведено здесь из III тома «Zerstreute Blätter» по второму изданию 1798 года. *Перевод:* «Лилия невинности и роза любви! Как две прекрасные сестры, стоите вы рядом друг с другом! Но какие вы разные! Ты, цветок невинности, сама составляешь свой венец; не украшенная листьями, на голом стебле, ты сама защищаешь себя.

lib.pushkinskijdom.ru

мечанием Карамзина: «Сочинение Гердера, славного немецкого теолога, философа и поэта. Издатель благодарит особу, благоволившую сообщить ему сей перевод. — К.»[28] Приводим отрывки из этого перевода:

«Лилия и роза

Скажите мне, дочери грубой, черной земли, кто вам дал красоту вашу? Ибо верно образованы вы нежными пальцами. Какие маленькие Гении вылетают из чашечек ваших? И какое удовольствие вы чувствовали, когда богини на листочках ваших качались? Скажите мне, мирные цветочки, как они делили между собою веселую свою работу и, украшая ткань свою толь многообразно, улыбкою хвалили друг друга? Но вы молчите, милые цветочки, и наслаждаетесь бытием своим. Пусть же поучительная басня расскажет мне то, чего вы сказать не хотите...»

Вслед за этим вступлением Гердер рассказывает космогоническую фантазию в античном вкусе о создании цветов на земном шаре, когда он явился «в виде голого еще камня»: «...толпа дружных нимф наносила на него девственную землю, и услужливые Гении готовы были покрыть голый камень цветами. Их было много, и всякий взял на себя особое дело». Сначала «скромное *Смирение*» «соткало прячущуюся фиялку», затем Надежда создала гиацинт, за ними появились тюльпан и нарцисс.

«Множество иных богинь и нимф старались многоразличными образами украшать землю и радовались, любуясь прекрасным своим делом. Но как сии цветки по большей части уже отцвели, а с ними отцвела и слава их и радость богинь; тогда Венера сказала своим Грациям: „Что вы медлите, сестры приятности? Сотките и вы из своих прелестей какой-нибудь смертный, видимый цветок!“ Они сошли на землю. Аглая, Грация невинности, образовала лилию; Талия и Евфрозина вместе соткали цветок радости и любви, девственную розу».

И Гердер заканчивает изложение созданного им мифа своего рода моралистическим наставлением:

«Многие цветки, полевые и садовые, завидовали друг другу; лилия и роза не завидовали никому, но им все завидовали. Как сестры, растут они вместе на одном лугу богини Геры[29] и друг друга украшают. Цветок невинности возвышает красоту невесты любви и радости; ибо Грации, родные сестры, соткали их вместе. Девушки! И на ваших лицах цветут лилии и розы. Да обитают на них и Грации, невинность, радость и любовь, также вкупе и неразлучно!»

Эта неприхотливая мифологическая композиция задумана и рассказана, в сущности, ради заключающего ее комплимента девической красоте («на ваших лицах цветут лилии и розы»), представляющего собой, впрочем, то общее место, которое можно встретить у большинства западноевропейских и русских поэтов конца XVIII и начала XIX века, в том числе и у Карамзина в «Послании к женщинам» (1795), где красота их уподоблена саду, в котором цветут «роза с нежным крином», т. е. лилией, и у Пушкина в качестве метафоры белизны и румянца (ср. в его ранней лицейской поэме «Монах» (1813) в конце первой песни: «...где юный бог покоится меж розой и лилеей»).

Очевидно, не было никакой необходимости заимствовать у Гердера это сопоставление лилии и розы в том или ином применении, потому что и он сам встречал его множество раз во всевозможных произведениях мировой литературы и упоминал о нем в собственных писаниях. В изобилии встречаются лилии и розы также в стихотворных переводах Гердера — в «Цветах из греческой антологии» («Blumen aus der griechischen Anthologie»), в «Голосах народов в песнях» («Stimmen der Völker in Liedern») и т. д. В последней, например, находится стихотворный перевод «Дворца весны» Гонгоры, испанского поэта XVII века, где описан сад с «царственной розой» во главе, а среди прочих цветов, «дочерей Авроры», упомянута «лилия невинности» (Lilie der Unschuld), томящаяся в слезах любви;

Ты же, роза, цветок, проникнутый кровью Амура, ты, в чью грудь много раз попадали его стрелы, ты — прибегаешь к шипам!».

[28] «Московский журнал», 1791, ч. 1, март, стр. 349—351.

[29] В тексте перевода в «Московском журнале» ошибочно напечатано «Горы», вместо «Геры». Гердер имеет в виду древнегреческую Геру. супругу Зевса, богиню урожая и плодородия. Мифологическая иерархия у Гердера соответствует той системе, которая излагалась в учебниках мифологии XVIII века. Он упоминает о трех Грациях (собственно «харитах»), которые считались дочерьми Зевса и Геры: Аглае (Блеск), Евфросине (Радость) и Талии (Цвет) — и олицетворяли женскую прелесть.

lib.pushkinskijdom.ru

здесь же Гердер поместил две баллады из «Остатков древней английской поэзии» (Reliques of Ancient English Poetry, 1765) Томаса Перси (о «Прекрасной Розамунде» и «Розочке и Колине»), где встречается то же сравнение розы и лилии;[30] упоминания этих цветов изобилуют и в гердеровских переводах и адаптациях произведений восточных литератур (например, из «Гулистана» Саади).[31]

Все приведенные выше справки приводят нас к заключению, что Пушкин, когда он писал свою «Розу», действительно, едва ли вдохновлялся страницей из трактата Гердера, помещенной в переводе в «Письмах» Карамзина. В критике и отрицании этой гипотезы профессор У. Викери был вполне прав. Мы постарались лишь дополнить его аргументацию ссылками на другие произведения Гердера — собственные стихотворения и переводы немецкого писателя, в которых можно найти ту же цветочную символику и к которым, в известной мере, пушкинская «Роза» стоит даже ближе, чем к проблематической «лилии» карамзинского «Письма». Некоторые из этих произведений Гердера были известны и в ранних русских переводах;[32] тем не менее ни к одному из них «Роза» Пушкина прямого отношения не имела.

Высказанные выше соображения заставляют нас, однако, достаточно скептически отнестись к другому предположению о возможном источнике пушкинского стихотворения, которое показалось профессору У. Викери «вполне правдоподобным»: речь идет о догадке, что «Роза» будто бы является откликом на стихотворение П. А. Вяземского «К друзьям» («Кинем печали...»), напечатанное в сентябрьской книжке «Российского музеума» 1815 года. Согласиться с этим не позволяют, во-первых, хронологические затруднения, возникающие в данном случае, поскольку мы не знаем точной даты написания «Розы» Пушкина, а также то обстоятельство, что стихотворение Вяземского является заурядным стихотворческим упражнением, с тем же поэтическим истертым штампом в центре — метафорой об утренней розе, увядающей к вечеру; немыслимо предположить, чтобы этот повсеместно распространенный, всем примелькавшийся образ мог вызвать у Пушкина желание дать в ответ на него собственный поэтический отклик.[33]

4

Стоит отметить, что среди новолатинских стихотворных произведений средневековой Европы мы уже встречаем своеобразное «Состязание Розы и Лилии», относящееся к жанру тех «споров», «дебатов» (Streitgedichte, Debats, Estrifs etc.), которые были так популярны во всех европейских литературах в течение нескольких веков. «Состязание Розы и Лилии» (Certamen Rosae Liliique) принадлежит к древнейшим латинским «спорам», созданным в эпоху так называемого «Каролингского возрождения» в подражание античным эклогам. Автором «Состязания Розы и Лилии» был своеобразный латинский поэт IX века, ирландец по происхождению, живший на континенте в Люттихе (на территории нынешней Бельгии), Седулий

[30] J. G. Herder. Stimmen der Völker in Liedern. In: J. G. Herder. Sämtliche Werke, Bd. XVI, Stuttgart und Tübingen, 1852, S. 178—179 («Palast des Frühling»), 262 («Die schöne Rosemunde»), 315 («Röschen und Kolin»); Bd. XX, S. 19, 37 etc.

[31] Можно указать здесь еще на полностью приведенное Гердером (в V выпуске его «Zerstreute Blätter») стихотворение немецкого поэта первой половины XVII века Векхерлина (Georg-Rudolf Weckherlin), долго жившего в Лондоне и умершего там при Кромвеле. Гердер воспроизводит полное англицизмов стихотворение Векхерлина из его сборника 1641 года; оно озаглавлено «Über einen Kranz» и посвящено женщине, красоту которой он уподобляет розам и «свежим лилиям»; но цветы живут недолго; подобно им, поблекнет и красавица:

Die Rose gibt ein Tag den Gang,
Die Liljen blühen auch nicht lang!..

(Herders Sämtliche Werke, Bd. XVI, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin, 1887, S. 246).

[32] См. указания на стихотворения о розах в книге: А. Н. Неустроев. Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703—1802 годы. СПб., 1898, стр. 577.

[33] Отметим также, что Пушкину было хорошо известно стихотворение Вяземского «Лилия» («О царственный цветок, о лилия младая, весны любимица, роскошная краса...»), без подписи автора напечатанное в «Литературной газете» (1830, т. I, № 36, стр. 288).

В связи с замечанием профессора У. Викери о том, что «при истолковании „Розы" надо иметь в виду не только автора, но и адресата», напомним о существовании традиции рассматривать «Розу» как скрытый или даже явный диалог. Так, одна из музыкальных композиций на пушкинский текст «Розы» (Надежды Самсоновой) называлась «дуэттино» и рассчитана была на два голоса (см.: С. К. Булич. Пушкин и русская музыка. СПб., 1900, стр. 61).

lib.pushkinskijdom.ru

Скотт, учитель при соборной школе. В его произведении спор начинает Роза, похваляясь своим цветом: алый или пурпурный цвет выражает власть, утверждает она, белый же, по ее мнению, это цвет горя или нищеты. С возражениями выступает Лилия, которая, со своей стороны, хвастается, что она является любимицей Аполлона и украшением земли, алый же цвет Розы — цвет стыда, знаменующий нечистую совесть. И снова слышатся возражения Розы: она — сестра Авроры, и ее алый цвет говорит о красоте девического целомудрия. В этой перебранке начинают звучать все более резкие слова. Тогда, повествует поэт, раздается голос отдыхавшего среди трав на мягком зеленом лугу юноши, чело которого украшено цветочным венком.

Это — Весна. Для того чтобы понять такое непривычное и чуждое русскому читателю олицетворение Весны в фигуре юноши, а не молодой женщины, следует иметь в виду, что латинское слово ver (весна) — среднего, а не женского рода; во многих же новоевропейских языках — мужского.[34] «Зачем вы спорите, милые дети?» — говорит юноша, обращаясь к Розе и Лилии, и советует им признать друг в друге родных сестер. «Каждому свое!» — восклицает он и затем произносит примирительные слова как нелицеприятный судья: «Тебя, Роза, будут вплетать в венки мучеников, ты, Лилия, украсишь длинные платья девушек». Весь этот нехитрый, но не лишенный изящества «спор» Седулия Скотта умещен поэтом в латинском стихотворении, состоящем из 50 гладких гекзаметров: Роза и Лилия выступают каждая по три раза, произнося по четыре стиха. Фактура этого стихотворения, как и других произведений Седулия Скотта, свидетельствует, что автор был очень начитан в эклогах поэтов древнего Рима.[35]

Подобно еще более раннему спору «Весны и Зимы» (Conflictus Veris et Hiemis), который приписывается знаменитому Алкуину, спор цветов не остался без подражаний не только в позднейших латинских «спорах» или «состязаниях», но и в произведениях того же жанра на народных языках и оказал воздействие на народные песни, составлявшие один из существенных элементов весенней обрядности.[36]

Менялись цветы, затевавшие между собою спор. Место Лилии, например, занимала Фиалка (состязание ее с Розой не раз увлекало воображение ранних итальянских поэтов);[37] вместо персонифицированных Весны или Флоры судьями

[34] Во французском языке, как известно, слово «весна» — мужского рода (le printemps), как и в немецком (der Frühling; ср., однако, итальянское primavera), что создавало специфические трудности для переводчиков при переводах эклог или пасторалей, в которых появлялась аллегорическая фигура Весны, а также для изображавших ее живописцев. Поэтому олицетворение Весны нередко заменял мифологический образ Флоры, древнеиталийской богини цветов и юности (Пушкин охотно пользовался этим именем как метафорой юности; напомним хотя бы «ланиты Флоры» в «Евгении Онегине»). П. Ронсар в своей «Элегии Весны» («Elégie du Printemps») называет Весну «сыном Солнца» (Printemps, fils du Soleil...) и «братом» Флоры, рождающей цветы, прежде всего, конечно, розы (очень часто упоминаемые в стихах Ронсара), а также и лилии.

[35] См.: A. Ebert. Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters, Bd. II. Leipzig, 1880, S. 197; H. Walther. Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, Bd. V, H. 2). München, 1920, S. 54, где «Certamen Rosae Liliique» цитируется по новейшему изданию Л. Траубе (Poetae latini Medii aevi, III, S. 230). О стихотворениях Седулия Скотта см. также: Max Manitius. Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, t. I. München, 1911, S. 322—323.

[36] См.: H. Jantzen. Geschichte der deutschen Streitgedicht im Mittelalter. Breslau, 1896, S. 6.

[37] См.: H. Walther. Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters, S. 54—55. Латинский стихотворный «Спор розы и фиалки» (Conflictus rosae et violae), сохранившийся в рукописи XIII века, опубликован А. Тоблером («Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen», 1893, Bd. 90, S. 152—154); по другой рукописи — в статье: L. Biademe. Contrasto della rosae della viola («Studi di Filologia Romanza», 1899, vol. VII, p. 99—131). Действие его происходит в саду, где цветут фиалка и роза; их взаимные упреки и похвальбу, в которых порой слышатся интонации кумушек, повздоривших на улице, услышал и воспроизводит неизвестный поэт, которого они и избирают в судьи. Конец этого спора очень напоминает указанный выше: поэт советует цветам называть друг друга не «служанками» (servas), но «сестрами» (sorores). Латинскую прозаическую эпистолу на тему о розе и фиалке написал также сицилиец, поэт Petrus de Vinea, доверенное лицо и советник императора Фридриха II, ставший жертвой придворной интриги в 1249 году (текст его эпистолы напечатан в книге «Vie et correspondance de Pierre de la Vigne. Ed. par A. Huillard-Bréholles, Paris, 1865, pp. 336—338). Известен еще более поздний диалог на ту же тему, сочиненный миланцем Бонвизином да Рива (умер в начале XIV века); об этом «Disputatio Rosae cum Viola» см.: «Verhandlungen der Kais. Preussischen Akademie der Wissenschaften»,

lib.pushkinskijdom.ru

в перебранке цветов становились пастухи или сам поэт, которому вся сцена привиделась во сне, но везде декорацией такой пасторали служил весенний пейзаж, полный красок и света. В конце концов архаичной стала форма «спора» цветов[38] и бесконечно разнообразными стали самые цветы, из которых душистые венки сплетали в своих элегиях, сонетах и пасторалях западноевропейские поэты эпохи Возрождения.[39] И тем не менее роза и лилия продолжали занимать свое несколько обособленное место в этих пышных, многокрасочных цветочных букетах: они появлялись то как спорщицы, то как безмолвные соперницы, то, наконец, как символы, воплощавшие в себе те или иные нравственные идеи и качества, но чаще всего в сопоставлениях или противопоставлениях друг другу.

Было бы чрезвычайно затруднительно, да и излишне касаться здесь причин, обусловивших устойчивость и традиционность такого сравнения; достаточно сказать, что они не раз были указаны в специальной литературе: свое значение имели и народная обрядность, и культовые христианские традиции, усвоенные или видоизмененные средневековым католицизмом, своеобразно сплавленные с воскрешенной античной поэзией. В указанной выше эклоге Седулия Скотта IX века такого смешения еще нет или оно еще лишь намечается, тем более что лилии и ирисы, вывезенные с востока, только начали появляться в то время в монастырских садах и на кладбищах.[40] Но лилия, служившая у римлян символом надежды,[41] у народов

1851, S. 3 ff. Отзвуки этого спора долго не смолкали в европейской поэзии; достигли они и русской печати в XVIII веке. См., например, стихотворение «Роза и фиалка» («Приятное и полезное препровождение времени», 1798, ч. XX, стр. 93). Скромная фиалка в противовес гордой и кичливой розе встречается в стихах В. А. Жуковского. К 1815 году относится его «Песня» («Фиалка») (перевод стихотворения немецкого поэта Иоганна-Георга Якоби (1740—1814) «Nach einem alten Liede»), в которой судьба «весенней» фиалки приравнена к участи «летней» розы:

Где фиалка, мой цветок?
Прошлою весною
Здесь поил ее поток
Свежею струею?..
Нет ее; весна прошла,
И фиалка отцвела.

Розы были там в сени
Рощицы тенистой...
Оживляли дол они
Красотой душистой.
Лето быстрое прошло,
Лето розы унесло.

В том же 1815 году в «Российском музеуме» (ч. II, № 5, стр. 135) появилось стихотворение Дельвига-лицеиста «Фиалка и роза», также, вероятно, обязанное той же немецкой песенной традиции; позднее оно было известно под заглавием «Тленность», подчеркнувшим его основную мысль — о быстротечности весны и ее радостей. В первой строфе речь идет о фиалке:

Здесь фиялка по лугам
С зеленью пестреет,
Перед Флорой по тропам
Стелется, синеет.
Юноша, весна пройдет,
И фиялка опадет.

В следующей строфе та же печальная мысль о тленности всего земного обращена к деве и розе:

Роза! груди украшай
Девы молодые,
Другу милому венчай
Кудри золотые.
Скоро лету пролететь,
Розе скоро не алеть... и т. д.

[38] Форма спора цветов (или плодов) долго удерживалась еще в новогреческих или южнобалканских песнях, но там вместе с розой появляются гвоздика, майоран и бальзам (Karl Dieterich. Die Volksdichtung der Balkanländer in ihren gemeinsamen Elementen. «Zeitschrift für Volkskunde», 1902, Jg. XII, S. 276).

[39] См.: C. Ruutz-Rees. Flower Garlands of the Poets, Milton, Shakespaere, Spenser, Marot, Sannazaro. In: Mélanges, offerts à M. Abel Lefranc. Paris, 1936, pp. 75—90. Автор цитирует целые «каталоги цветов», вставлявшиеся в произведения этих поэтов; среди цветов, разумеется, есть и лилии рядом с розами, например у Спенсера, в его «Prothalamion» (1569; «The Virgin Lilie... with stores of vermeil Roses»), у К. Маро, Саннадзаро и т. д.

[40] O. Erich und R. Beitl. Wörterbuch der deutschen Volkskunde. 2-te Aufl., Stuttgart, 1955, S. 480.

[41] A. Ritter von Perger. Deutsche Pflanzensagen. Stuttgart und Oehringen, 1864, S. 79—80.

lib.pushkinskijdom.ru

Востока издавна являлась символом чистоты и невинности;[42] лишь в средние века она стала одним из атрибутов Девы Марии; любопытно, что в истории усвоения и канонизации этих атрибутов католической церковью между теологами произошел спор: одни из них высказывались в пользу розы, другие в пользу лилии; отзвуки этого спора достигли и русской письменности и встречаются, например, у Максима Грека.[43] Пушкину были известны обе традиции: в «Гавриилиаде» он, разумеется, имел в виду лилию как цветок благовестия, который Гавриил вручает Марии («цветочек ей подносит...»); пушкинский же рыцарь в посвященном ему стихотворении («Жил на свете рыцарь бедный...») на равнинах Палестины, в боях с мусульманами, громче всех славил «свет небесный», «святую розу», восклицая:

Lumen coelum, sancta Rosa!

(III, 161)

Секуляризация русской культуры, происшедшая в послепетровскую эпоху, не уменьшила популярность делавшихся и у нас противопоставлений лилии и розы; они заимствовались теперь непосредственно из светской западноевропейской литературы, где еще были живы восходившие к эпохе Возрождения традиции поэтических описаний цветников или их символического истолкования, а среди цветов в этих воображаемых садах по-прежнему преимущественное внимание уделялось розе и лилии. Мы находим эти противопоставления в очень ранних, еще косноязычных образцах новой русской поэзии. В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» (СПб., 1735) В. К. Тредиаковского находится «Ода в похвалу цвету Розе», сочиненная, по объяснению автора, «нарошно новым российским пентаметром для примера». Ода эта начинается следующими стихами:

Красота весны! Роза о прекрасна!
Всей о госпожа румяности власна!
Тя во всех садах яхонт несравненный,
Тя из всех цветов цвет предрагоценный...

Вознося розу превыше всех других цветов, Тредиаковский считает, что даже белая лилия не может сравниться с розой, потому что лилейной белизне роза противостоит удивительной яркостью своей окраски. И, словно представляя себе традиционный спор говорящих цветов, Тредиаковский пишет:

Лилее б молчать с белостью немалой,
К белизне тебе цвет дала желт, алой.[44]

Характерно, что это раннее русское пиитическое прославление розы сочинено Тредиаковским в качестве «примера» для учебника стихотворства и, следовательно, представляет собой намеренно типический образец и по форме и по своей теме. Правдоподобной, вероятно, была бы догадка, что именно этот «пример» старого российского пииты из учебника стихотворства вдохновил в 1812 году

[42] Dorothea Forstner. Die Welt der Symbole. Innsbruck — Wien — München, 1961. См. здесь историю цветочных символов: лилии (S. 256—258) и розы (S. 258—262).

[43] Максим Грек, выдающийся теолог своего времени, отвергал широко распространенное в католической западной литературе уподобление богородицы розе (*греч.* родон) и взамен его рекомендовал образ «крина» (лилии): «Родон благоуханнейше есть и красен видением». Но у розы есть тернии, шипы, что и препятствует ее сопоставлению со священными именами и предметами; зато этой цели, полагает он, вполне удовлетворяет «белый крин» (см.: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1942, стр. 17). Отсюда и появление лилии в акафистах богородицы православной греческой церкви (Dorothea Forstner. Die Welt der Symbole, S. 257). Южнорусские проповедники, однако, охотно сравнивали Деву Марию одновременно и с розой и с лилией, находясь как бы под перекрестным воздействием течений, шедших с католического Запада и православного Востока. Хотя А. Радивиловский, проповедник XVII века, посвятил целую проповедь сравнению богородицы с лилией, в духовных виршах можно было встретить и такие, например, стихи:

...Вдячна роже (роза), царице, госпóже,
Вдячна лелея, Дева Мария...

(Много примеров в статье: И. Огиенко. Легендарно-апокрифический элемент в «Небе новом» Иоанникия Галятовского, южнорусского проповедника XVII века. В кн.: «Чтения в историческом обществе Нестора-летописца», кн. XXIV, вып. I, Киев, 1914, стр. 59—60).

[44] В. К. Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. СПб., 1735, стр. 102.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Ф. Кошанского предложить воспитанникам-лицеистам такую же учебную задачу — сочинить стихотворную «похвалу розе».

И в самом деле, для всего XVIII века русской поэзии эти розы, заимствованные из западноевропейских поэтических садов, были чрезвычайно популярными образцами стихотворений хрестоматийного типа, с поразительной стойкостью удерживавших свои типические черты до самого конца этого столетия. Никто, по-видимому, не обращал внимания на то, что все они только повторяли друг друга и что почти не находилось такого поэта, который не соблазнился бы сочинить что-либо подобное — о розе и лилии.

Мы приведем лишь несколько примеров для того, чтобы показать, какими истертыми клише являлись эти описания и сравнения еще в конце XVIII века.

В стихотворении А... Б..., напечатанном в журнале Крылова и Клушина «Зритель», мы словно присутствуем при возрождении средневекового латинского «состязания» этих цветов, о котором речь шла выше.

Роза и лилея

В саду соперницы одном
Росли и Роза и Лилея.
Зефир чуть веял им крылом,
Почтенье к прелестям имея;
Но был всегда он не решим,
Которой дать любови цену:
То Роза обладала им,
Колебля чашечку надменну;
То Лилия нежна, бела,
Его внимание влекла.
Всяк знает, как самолюбивы
Всегда бывают красоты.
Лилея, Роза, горделивы
И презирают все цветы;
И даже в ссоре меж собою. —
Но как соперницам двум быть,
Не ссориться и в дружбе жить? —
Нет миру им и нет покою;
И их жилище, райский сад
Померк, зря зависти в них яд.

Как и в средневековом «Состязании Розы и Лилии», в данном «российском» стихотворении должен был появиться судья, который мог бы разрешить спор соперниц; он действительно появляется здесь, но не в виде юноши — Весны или Поэта, а в виде Амура. Эта абстрактная фигура наряду с Зефиром еще сильнее подчеркивает зависимость произведения от анакреонтических образцов чистого классического стиля.

Амур однажды по дороге
Тем местом милым пролетал;
Обеих видит он в тревоге,
И недоволен спором стал.

Однако приговор Амура в устах русского поэта превращается всего лишь в заурядный светский комплимент, а имя русской девушки Анюты, коей он адресован, является единственной деталью, свидетельствующей о русском происхождении всего этого длинного, но не очень оригинального поэтического объяснения в любви. Увидев недружелюбно взирающих друг на друга соперниц, Розу и Лилию, Амур, по свидетельству поэта, колебался недолго, в чью пользу разрешить их спор:

Он рассудил их беспристрастно,
Недолго слушал и мирил;
Взял их и на лице прекрасно
Анютино пересадил.
Велел им цвесть без всякой ссоры
И вдруг и порознь там блистать,
Пленять приятной смесью взоры
И нежны чувства открывать.[45]

Так условные поэтические цветы превращаются в чистую метафору.

Напомним также распространенные песни И. Ф. Богдановича или П. С. Гагарина, в которых можно наблюдать то же смешение цветов символических с мета-

[45] «Зритель», 1792, ч. III, сентябрь, стр. 23—24. Под псевдонимом «А... Б...» скрылся А. Бухарский, имя которого, как автора «Розы и Лилеи», указано в оглавлении журнала. А. Бухарский, второстепенный поэт, известен своими подражаниями идиллиям С. Геснера. См., например, журнал «С.-Петербургский Меркурий» (1793, ч. I, февраль, стр. 131) и отдельно изданное: Ночь. Поэма. Подражание Геснеру Андрея Бухарского. СПб., 1794. Это внушает предположение, что и его «Роза и Лилея» восходит к какой-нибудь немецкой идиллии XVIII века. Отметим также, что в том же журнале без имени автора напечатано стихотворение «Притча. Лилия и другие цветы» («Зритель», 1792, ч. I, апрель, стр. 187—188). Автором ее, вероятно, является П. М. Карабанов (ср.: Н. М. Петровский. Библиографические заметки о русских журналах XVIII века. «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», 1907, т. XII, кн. 2, стр. 344).

lib.pushkinskijdom.ru

форическими цветовыми абстракциями. В «Песне» И. Ф. Богдановича, например, опубликованной впервые в 1786 году, но печатавшейся затем во всех песенниках с конца XVIII века в течение нескольких десятилетий, говорится:

Много роз красивых в лете,
Много беленьких лилей;
Много есть красавиц в свете,
Только нет мне, нет милей.
Только нет милей в примете
Милой дорогой моей.[46]

Не менее популярной была «Песня» П. С. Гагарина, в которой одна из строф описывает цветущий сад:

Над душистыми цветами
Пестры бабочки летят,
И узорными крылами
Игры, смехи к нам манят.
Тут лилеи; —
Им милее
Розы Лизаньки моей.[47]

Как чистые метафоры красок, но с дополнительными ассоциациями благоухания, имеющими эротический оттенок, розы и лилии появляются в стихах Г. Р. Державина, как ранних, так и поздних. В стихотворении «Невесте» (1776) находим такие строки:

Лилеи на холмах груди твоей блистают...
На розах уст твоих — соты благоухают...

В стихотворении «Анакреон у печки» (1795) то же уподобление: Купидон, облюбовав Марию, метал свои стрелы

И с роз в устах прелестных
И на грудях с лилей...

Еще в стихотворении Державина 1807 года говорится о черкешенках, у которых

...на грудях, как пух зыбучих,
Лилей кусты и роз пахучих...[48]

В произведениях русских сентименталистов, как поэтических, так и прозаических, роза и лилия играли ту же роль, что и прежде, с тем, однако, различием, что теперь они словно стали и вовсе неотделимы друг от друга: стопло назвать розу, как лилия тотчас же приходила на память по ассоциации, привычность которой становилась прямо автоматической. Приведем лишь несколько примеров одновременных упоминаний розы и лилии как устойчивых словесных сочетаний в русской печати начала XIX века. В 1803 году, в «уведомлении» журнала «Московский Меркурий», П. И. Макаров писал, обращаясь к женщинам: «Когда весна посетит и наш суровый климат; когда вся натура начнет оживать и обновляться, когда благоухающая *роза* будет спорить с *Вами* о преимуществе в свежести и нежности, а *лилея* — в белизне, — тогда, может быть, и мы положим несколько цветов к ногам Вашим».[49] В заимствованной «Новостями русской литературы» из парижского дамского журнала статейке о приметах женской красоты между прочим говорилось: «Что касается до лица, то мне не надобны ни розы, ни лилеи; красота и блеск юности может пленить мое сердце».[50] В начале XIX века розы и лилеи в обязательном сочетании встречались в русской литературе в произведениях всех жанров столь часто и даже назойливо, что А. С. Кайсаров написал по этому поводу в конце первого десятилетия (между 1808 и 1810 годами) пародическое стихотворение; поднимая на смех любовную лирику сентименталистов, он построил свою

[46] «Новые ежемесячные сочинения», 1786, ч. II, август, стр. 68. Как указал В. Е. Гусев (см. его антологию: Песни и романсы русских поэтов. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», М.—Л., 1965. стр. 981), эта песня Богдановича воспроизводилась в песенниках от «Нового российского песенника» с конца XVIII века до 1822 года.

[47] Первоначально опубликовано в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (1794, ч. II, стр. 66). По указанию В. Е. Гусева, встречалось в песенниках с конца XVIII века до 1820 года (см.: Песни и романсы русских поэтов, стр. 987).

[48] Г. Р. Державин. Стихотворения. Библиотека поэта, большая серия, «Советский писатель», Л., 1957, стр. 83, 227, 323.

[49] «Московский Меркурий», 1803, ч. I, январь, стр. 70.

[50] «Новости русской литературы», 1805, ч. XIII, стр. 241—242. Ср. также: «Любитель словесности», 1806. ч. IV, № 11, стр. 156.

lib.pushkinskijdom.ru

пародию именно на ироническом упоминании розы и лилии как обязательного атрибута стихотворений подобного рода:

Если б ты была лилея
Я бы — розою дышал,
Как бы я тебя, лелея,
К сердцу страстно прижимал!

Ароматы бы смешались,
Твой и мой, в один состав.
Все б пастушки восхищались,
Нашу связь с тобой узнав...
и т. д.[51]

Достойно упомнинания, что без роз и лилий, как устойчивого стилистического признака любовной лирики, не обходилась порой даже кладбищенская элегия, весьма распространенная в ту пору. В очень типичном «стихотворении в прозе» начала века Александра Княжнина «Розы» мы находим следующие строки: «Хладный гроб сокрывает драгоценный прах твой; и уже не лилии, не розы украшают могилу твою: один седой мох покрыл мрачное твое убежище...»[52] Можно, разумеется, сказать, что здесь имеются в виду реальные цветы, сажавшиеся на могилах, но те же цветы без затруднений превращались в метафорические. В сходном по своему мрачному кладбищенскому колориту стихотворении «Красавице» читаем:

Под сей гробницею лежит увядший цвет,
Роз алых и лилей не знал подобных свет...[53]

Традиция сочетания розы и лилии с их разнообразными применениями к чувствованиям, представлениям или нравственным категориям уходила далеко в XIX век. Эти цветы еще долго оставались неразлученными в реквизите русской поэзии. В 20—30-е годы, и до и после того, как впервые опубликована была интересующая нас пушкинская «Роза», они еще нередко встречались вместе в произведениях русской литературы, оригинальных и подражательных. В явно архаическом «подражании Анакреону» кн. Цертелева «К Лиле» заключительные строки читаются так:

И роза с лилеей,
Небрежно сплетаясь,
Пленяют наш взор.[54]

В не менее архаической басне «Роза» мы снова встречаем розу и лилию среди других цветов в аллегорическом саду, на фоне традиционного весеннего пейзажа:

В прелестнейшем саду, весной,
Младая роза расцветала,
И пышною своей блистая красотой,
Тюльпаны, лилии, фиалки помрачала.[55]

Зато в альбомном стихотворении С. П. Шевырева, напечатанном в альманахе А. Дельвига «Северные цветы», те же воображаемые цветы опять выделены, объединены и снова играют ту же роль, какую играли много столетий:

Лилия и роза

Средь пышных Флориных садов,
Где радость, мир и нега веют,
Сестры: Невинность и Любовь

Два цвета милые лелеют.
Цвет первый, кроткой белизной
Сияя весело, как радость,

---

[51] «Русский библиофил», 1912. № 4, стр. 28—29. Приблизительно в это же время в русском журнале можно было прочесть следующие строки:

Здесь лилея с розой алой
Милой прелестью цветет;
Миг — и лилии не стало,
Миг — и роза ей вослед.

(М..ий. Сельская прогулка «Журнал для сердца и ума», 1810, ч. II, стр. 128)

См. еще перевод из «Притч» Круммахера, сделанный В. Тило в «Новостях литературы» (1823, кн. IV, № XXII, стр. 131—132): «Роза и лилия»; здесь рассказывается о лилии, которая процветала под розовым кустом: «Над нею висела распустившаяся, пышная роза и разливала багряное сияние на серебристые листочки лилии — и благоухания их сливались. „О, какой прекрасный союз!“ — воскликнула Мальвина и склонилась главою к цветам. „Это союз невинности и любви!“ — сказал отец».

[52] «Новости русской литературы на 1802 год», ч. III, стр. 262.

[53] «Московский собеседник», 1806, ч. I, стр. 175.

[54] «Благонамеренный», 1820, ч. IX, № II, стр. 124—125.

[55] Там же, ч. XI, № XV, стр. 195.

lib.pushkinskijdom.ru

Пленяет прелестью живой
И очаровывает младость;
Поникши скромною главой
На светлый ток реки струистой,
Любуется во влаге чистой
Своею чистою красой:
То цвет невинности — Лилея.

Нетрудно догадаться, что второй цветок хотя и противостоит первому, но ссоры или перебранки между ними не возникнет:

Второй, роскошно пламенея
Пурпуровым зари огнем,
Как утро майское блистает,
И над пылающим цветком
Воздушным плавая крылом,
Зефир прохладу навевает:
То Роза, то любови цвет.

Подобно своим отдаленным средневековым предшественникам, поэт принужден высказать свое суждение об этих цветках, хотя они и не спорят, и не просят его об этом:

Какой же из цветов милее?
Иль кроткая в тиши Лилея,
Иль Роза пламенная? Нет:
Не все ль в цветах равно прекрасно?
Но вдвое нам милей они,
Когда цветут красой согласной,
И Роза, пышный цвет любви,
Сплетясь с Лилеей нежной, томной,
Чело венчает девы скромной.

Нисколько не замечая, что в своем длинном стихотворении он только воспроизводит истертые штампы, давно уже надоевшие читателям, поэт и заканчивает его сплошным плоским, хотя и расплывшимся трюизмом.

Но где, у Флоры ли в садах,
В какой стране очарованья,
В роскошных блещет красотах
Чудесное цветов слиянье? —

спрашивает он и отвечает:

Не там, не там! У дев младых
Невинность и любовь согласно
В цветах возлюбленных своих
Всю чистоту сердец живых,
Всю душу выразили ясно.
Во цвете девственных ланит
Горящий пурпур Розы слит
Со снежной Лилий белизною,
И дивный цвет равно блестит
И кротостью и красотою.
Там светлая любовь нежней
Стыдливым пламенем играет,
И кроткой Лилией милей
Невинность пламень оттеняет.[56]

Как ни заурядны эти стихи, как ни многословен породивший их старомодный комплимент, но близкую им аналогию можно встретить в русской печати еще десятилетие спустя! Такова, например, сцена III в драматической поэме поэта-романтика А. В. Тимофеева «Елизавета Кульман» (1835). Она озаглавлена «Садик г-жи Кульман», и поэтическому тексту ее предшествует следующая ремарка автора: «Елизавета и ее Гений ходят между цветами. На что она ни взглянет, Гений тотчас же касается жезлом своим: — все говорит». Первый диалог, разумеется, происходит между получившими дар речи Розой и Лилией:

Роза:

Дитя весны,
Цветок любви, —
Я только раз,
Я только час
Живу меж вас.
Едва взойду,
Едва блесну
Кругом подруг,
Мой первый друг —
Зефир ночной,
Дыша грозой,
Мои листы,
Мои цветы
Колышет, рвет,
И врознь (sic!) несет.

Лилия:

Белая лилия,
Скромная лилия,
Цветом невинности
Я украшение
Луга зеленого,
Сада кудрявого;
Стала соперницей
Розы красавицы.
Добрая девица,
Будь мне подругою...[57]
и т. д.

[56] «Северные цветы на 1826 год», М., 1825, стр. 118—120 (вторая пагинация).
[57] [А. В. Тимофеев] Опыты Т. м. ф. а, ч. I. СПб., 1837, стр. 186—187.

lib.pushkinskijdom.ru

Как воображаемые цветы и как сопряженные друг с другом цветовые символы роза и лилия встречались в русской поэзии до конца XIX века, правда, все реже и реже,[58] то являясь поводом для сознательных поэтических стилизаций, то вдохновляя мистические искания новейших лириков, возрождавших доступную лишь немногим эрудитам цветовую символику раннего средневековья.[59]

5

Возвратимся, однако, к Пушкину. Приведенные выше данные, думается, достаточны для того, чтобы с их помощью — с бóльшей уверенностью, чем это делалось прежде, — ставить и решать некоторые вопросы, относящиеся к загадке пушкинской «Розы». На довольно густом фоне, который образуют собранные цитаты (хотя они, разумеется, далеко не исчерпывают материал, подлежавший изучению), контуры идейного замысла этого юношеского стихотворения Пушкина проступают и обрисовываются гораздо более отчетливо; тем самым домыслы об его происхождении или предложенная профессором У. Викери попытка нового истолкования заключающейся в стихотворении цветочной символики могут быть обсуждаемы с реальными фактическими основаниями, ранее призрачными или только предполагавшимися.

Маленькую, но очень изящную и глубокомысленную статью «Из поэтики розы» (1898), которой, кстати сказать, предпослано в качестве эпиграфа первое четверостишие из пушкинской «Розы», А. Н. Веселовский начинал следующими словами: «Роза и лилия как-то затерялись среди экзотической флоры современной поэзии, но еще не увяли и по-прежнему служат тем же целям символизма, выразителями которого были в течение веков. Средство осталось, содержание символа стало другое, более отвлеченное, личное, нервное, расчленяющее; многие из образов Гейне были бы непонятны поэтам, певшим о розовой юности (rosea juventa) и создавшим эпитет „лилейный“».[60] В самом деле, содержание представлений о розе и лилии и всего сложного комплекса чувствований, который они вызывали, у поэтов-классиков и у романтиков было во многом несходно, хотя и те и другие пользовались одними и теми же словесными обозначениями цветков. Поставив перед собой задачу выяснить, «как зарождается и развивается символика цветов, без которой не обошлась ни одна народная или художественная поэзия», А. Н. Веселовский справедливо обращал внимание на то, что эволюция цветочной символики всегда находилась под одновременным воздействием многих весьма сложных факторов, не одинаково проявлявших себя в разной среде и различных исторических условиях. Выбор поэтами тех или иных цветов определяли не только «качества местной флоры», но и «красота цветка», чаще же «его отношения к знаменательным явлениям природной и личной жизни в их взаимодействии». От емкости поэтического образа цветка зависело также и разнообразие вызываемых им ассоциаций; нередко, впрочем, «образ цветка почти исчезает за

---

[58] Не лишены занимательности те наблюдения, которые сообщает по этому поводу В. С. Федúна в кн.: А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Пгр., 1915. В главе III («Флора и фауна в поэзии Фета и Тютчева») он приводит, в частности, статистические таблицы упоминаний цветов (а также трав, кустарников и деревьев) в поэзии Тютчева и Фета; из этих подсчетов выясняется, что у Тютчева роза упомянута 15 раз, у Фета — 89; лилия у Фета встречается 6 раз (один раз «лилея»), в стихах же Тютчева ее нет вовсе (стр. 103); при этом метафоры типа «розы ланит» в расчет не принимались (стр. 95). Изобилие роз у Фета в известной степени отражает его интерес к античной поэзии и начитанность в русской лирике пушкинской поры.

[59] Примером может служить «Песня офитов» Вл. Соловьева (1876), сочиненная им от имени своеобразной секты гностиков конца II века, придерживавшихся пантеистических воззрений. У Соловьева офиты поют:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем...

(Владимир Соловьев. Стихотворения, М., 1891, стр. 39)

Критик-символист Г. Чулков первую строку «Песни офитов» сделал заглавием своего критического этюда, а самое стихотворение толковал как призыв поэта «сочетать тайну искусства с тайной жизни» (См.: Георгий Чулков. Лилия и роза. В кн.: Георгий Чулков. Покрывало Изиды. Критические очерки. М., 1909, стр. 33—43; то же в издании: Г. Чулков. Сочинения. СПб., 1912, стр. 142).

[60] А. Н. Веселовский. Из поэтики розы. В кн.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи, Гослитиздат, Л., 1939, стр. 132.

lib.pushkinskijdom.ru

подсказанным ему человеческим содержанием. Он в сущности безразличен: весенний цветок, каков бы он ни был, мог всюду вызвать те же чаяния и ту же работу мысли; в тургеневском: „Как хороши, как свежи были розы!" — дело не в розах, а в качестве захватывающих воспоминаний. Оттого сходные поверья привязывались к разным цветкам, легенды, приуроченные к захожему цветку, приставали к туземному».[61] «Так создавались цветовые символы и вступали в борьбу за жизнь; одни вымирали, либо удержались в тесных границах какой-нибудь народной песни, другие входили в литературный круговорот, становясь в широком смысле международными». Такова роза (как цветочный символ), одержавшая победу над многими другими соперничавшими с нею цветами и за свою многовековую историю чрезвычайно обогатившаяся ассоциациями, которые она может вызывать. А. Н. Веселовский говорит, что в этом именно и заключается тайна поэтической красоты цветка: «... роза цветет для нас полнее, чем для грека, она не только цветок любви и смерти, но и страдания и мистических откровений: обогатилась не только содержанием вековой мысли, но и всем тем, что про нее пели на ее дальнем пути с иранского востока».[62]

Насколько велика была «емкость образа» поэтической розы для Пушкина-юноши? Не забудем, конечно, что это был гениальный юноша, но все же в год написания «Розы» ему было не больше шестнадцати лет. И. И. Пущин вспоминал о нем: «Все мы видели, что Пушкин нас опередил, многое прочел, о чем мы и не слыхали, все, что читал, помнил; но достоинство его состояло в том, что он отнюдь не думал выказываться (sic!) и важничать, как это очень часто бывает в те годы (каждому из нас было 12 лет) с скороспелками, которые по каким-либо обстоятельствам и раньше, и легче находят случай чему-нибудь выучиться».[63] Это свидетельство для нас весьма существенно; оно корректирует в значительной степени то представление о юноше-поэте, которое внушает нам чтение приведенной выше статьи профессора У. Викери. Воображая его настоящим эрудитом во французской эротической поэзии, У. Викери как будто забывает, что в эти годы Пушкин еще охотно играл в мячик на том самом царскосельском «розовом поле»,[64] где в то время произрастали несомненно реальные розы, а может быть, и те лилии, о которых мы уже упоминали выше, цитируя «Воспоминания в Царском Селе» 1814 года.

Начитанность молодого Пушкина во французской поэзии была, разумеется, велика, но не следует ее преувеличивать. Мы в состоянии достаточно ясно представить себе, что он читал и что мог знать о поэтической розе, которую называл «дитя зари»: это был образ, внушенный юношескими чтениями, и не стоит его усложнять, доискиваясь того эротического значения, о котором говорит профессор У. Викери, напоминая нам отрывки из произведений Ж. Бернара или Парни.

Относительно Жантиля Бернара можно было бы пожалеть, что из произведений этого поэта цитируется «Искусство любить» с его весьма рискованными и едва ли понятными для мальчика мыслями «о радостях любви, получаемых от женщин разных возрастов», тогда как перу этого французского поэта-либертина принадлежит также более близкое к пушкинскому, очень скромное и весьма типичное стихотворение «La rose» («Tendre fruit des pleurs de l'aurore...»), одна из бесчисленных вариаций на тот же анакреонтический мотив о быстротекущей молодости, столь, как мы видели выше, привычный Пушкину как раз в эту пору.[65] Мы высказались бы также в данном случае и против приводимой профессором У. Викери параллели к пушкинской «Розе» из Парни, в которой, как указывает американский исследователь, «„лилии", сменяющие на щеках девушки „розы", означают увядание первой молодости:

Mais la rose sur son visage
Par degres a fait place au lis...»

Данное стихотворение, озаглавленное у Парни «Coup d'œuil sur Cythère» (1787), уже не раз сопоставлялось с различными стихотворениями Пушкина; при этом едва ли может быть опровергнуто уже давно сделанное наблюдение, что Пушкин

[61] Там же, стр. 132.
[62] Там же, стр. 132—133.
[63] И. И. Пущин. Записки о Пушкине, стр. 22.
[64] См.: Н. Анциферов. Пушкин в Царском селе. Л., 1950, стр. 52.
[65] Стихотворение Ж. Бернара «Роза» в переводе на русский язык вошло в антологию: Французские лирики XVIII века. Сборник переводов, составленный И. М. Брюсовой, под ред. и с предисловием Валерия Брюсова. М.,МСМХIV, стр. 261—262. Описывая расцветающую розу, «окропленную росой Авроры», поэт сопоставляет ее с девушкой:

Увы, Темира! Рок ужасный!
Вам суждено, весны цветы:
Тебе, как розе, быть прекрасной,
Ей — мимолетной, как и ты.

lib.pushkinskijdom.ru

подражал этому произведению Парни в стихотворении «Платоническая любовь» (1819),[66] из которого мы уже приводили, в другой связи, строки:

Твоя краса, как роза, вянет;
Минуты юности бегут...

(II, 107)

Что касается метафорической «лилии», которую упоминает в своем стихотворении Парни, то в подражании Пушкина она исчезла: вместо нее у Пушкина появились «побледневшие ланиты».[67]

Дальнейшие сопоставления пушкинской «Розы» с произведениями французских лириков XVIII века, в частности с «poésies fugitives», с моей точки зрения, бесполезны, так как они не могут объяснить ничего сверх того, что уже объяснили ранее, а именно, что пушкинская роза, «дитя зари», — есть та самая роза подражателей Анакреона в поэзии классицизма, которая цвела и отцветала в бесчисленных стихотворениях, то и дело появлявшихся между XVI и XIX веками во французской литературе; лучшие из этих образцов, как мы уже видели, были Пушкину хорошо известны. Следовательно, нет никакой необходимости в представлениях его о поэтической розе, как они сложились к 1815 году, искать какой-либо дополнительный, сокровенный смысл. С образом и цветовым символом лилии того же пушкинского стихотворения дело обстоит, как мы себе представляем и постараемся объяснить ниже, несколько иначе.

На глазах у Пушкина-юноши, столь начитанного во французской классической поэзии, в этой поэзии происходили уже характерные сдвиги, на которые чутко откликались и русские писатели, его старшие современники и наставники в поэтическом творчестве. Эти сдвиги направлены были в сторону зарождавшегося романтизма и постепенно подготовляли многие структурные и стилистические изменения во всех жанрах для будущего обновления поэзии и прозы. К «предромантическим» веяниям во французской, а вскоре затем и в русской литературах можно отнести наблюдавшееся в ту пору возникновение новых форм элегии или баллады, тяготение к экзотическому колориту, обострившееся внимание к памятникам средневековья и литературам других стран (в частности, к немецкой и английской), обновленный интерес к живой природе и т. д. Эти веяния или, скорее, предчувствия их уследимы, в частности, как раз в поэзии Парни, благодаря чему она влекла к себе Батюшкова и за ним юношу Пушкина. Воспитанный в школе Лафонтена и Вольтера, Парни тем не менее отразил в своем творчестве кое-какие «предромантические» искания: хотя его элегии были засушены рационализмом или опошлены пряной эротикой либертинажа, но его мадагаскарский песенный

---

[66] См. это сопоставление в забытой, к сожалению, статье «Заметки на полях» («Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII. Изд. АН СССР, Л., 1927, стр. 69); кстати сказать, в этой же статье довольно подробно прослеживается зависимость «Гавриилиады» от поэмы Парни «La guerre des Dieux», что напрасно упущено было из внимания Л. Вольперт в статье «О литературных истоках „Гавриилиады“» («Русская литература», 1966, № 3, стр. 95—103), где повторяются давно уже сделанные наблюдения.

[67] Задолго до Парни розы и лилии в том же метафорическом сочетании и применении поместил в стихотворении «Больной Элизе» Паоло Ролли, итальянский поэт, живший в Лондоне в начале XVIII века и входивший там в кружок А. Кантемира. В русском переводе А. С. Норова интересующие нас строки этого стихотворения Ролли читаются так:

Покрылись бледностью Элизы красоты!
Лишь лилии цветут, где расцветали розы...

(«Благонамеренный», 1821, ч. XIII, № 11, стр. 82—83)

Поэтическая строка о молодой женщине — «роз и лилий красоты» есть в стихотворении К. Н. Батюшкова «Привидение», переведенном из Парни. В «Идиллии» М. В. Милонова читаем:

Расцветшая роза чрез миг исчезает.
Не доле у Лиллы Зефир обнажает
И лилии персей, и розы ланит.

(Муза новейших российских стихотворцев. М., 1814, стр. 79)

Последний стих составлен здесь из тех же двух метафор, уже окостеневших и постепенно утрачивавших свою связь с породившей их цветовой основой. Позже французский фразеологизм «teint de rose et de lys» — о румяном человеке «цветущего» здоровья был в русском языке заменен фразой с двумя другими метафорами — «кровь с молоком», пущенной в широкий оборот Гоголем в «Мертвых душах».

lib.pushkinskijdom.ru

цикл или опыты «оссианических» поэм принадлежат новому веку и еще не сложившейся новой поэтической школе.[68] Несмотря на то, что французские романтические поэты и не считали Парни своим предтечей, его мечтательные любовные стихи, группировавшиеся вокруг образа Элеоноры, заставляют вспомнить лирику стихотворных посланий, обращенных к Эльвире в «Méditations» Ламартина.

Воздействий, шедших от Парни, не избежал в своем раннем творчестве и Жуковский. Но эрудиция его была шире и сосредоточилась в конце концов в бо́льшей мере на немецкой и английской поэзии, которая открыла для него широкий простор народной поэзии всех стран,[69] а вместе с нею также сокровища европейской средневековой лирики. В том же направлении развивались симпатии молодого Карамзина.

Мы привели эти справки для того, чтобы подчеркнуть ошибочность представления об одностороннем внимании Пушкина-лицеиста к одной лишь французской поэзии XVIII века. Неверно было бы также искать в ней одной те поэтические средства и приемы, которые он насаждал и в родной русской поэзии. Горизонт юного поэта был шире, как и его эстетический опыт. Его творчество имело в те годы, как и творчество всякого молодого поэта, характер экспериментальный и подготовительный. Процесс превращения поэтической розы классицизма, давно обретшей уже бутафорский характер, в розу романтическую тогда еще не завершился в поэзии, но существенные перемены, происшедшие в цветовой символике, как и во всей системе обновляемых поэтических средств, Пушкину, нужно думать, были уже заметны.

В руках Пушкина, вероятно, побывала одна из самых популярных в начале XIX века учебных хрестоматий по французской литературе Ноэля и Делапласа, первое издание которой вышло в 1804 году под заглавием «Уроки литературы и морали»; хрестоматия затем переиздавалась почти каждогодно и достигла громадной популярности.[70] Первое ее издание во всяком случае не только было в руках у Жуковского, но даже внушило ему мысль, как это доказал В. И. Резанов, составить подобную же переводную книгу «образцов» слога, выбранных из произведений лучших французских писателей. В проекте этой книги, который Жуковский составил около 1805 года, в отделе «Картины», точно соответствовавшем отделу «Tableaux» первого тома хрестоматии Ноэля и Делапласа, полностью отведенного прозе, Жуковский отметил среди отобранных им для задуманной книги отрывков также фрагмент — «Лилия и роза».[71]

Автором этого прозаического отрывка был Бернарден де Сен-Пьер, «руссоист» и «предромантик», с именем которого связывается возникновение в литературе нового «чувства природы» и открытие новых цветовых ощущений, воплощенных им в новой лексике, стилистике художественной прозы и пересозданных красочных эпитетах. Отрывок о лилии и розе заимствован составителями этой хрестоматии из первой главы первой книги «Этюдов природы» Б. де Сен-Пьера и представляет собой весьма живописное описание реальных живых растений — лилии и розы, совершенно отличных от цветов, числившихся некогда в поэтическом реквизите, многочисленные упоминания которых легко найти во втором томе той же хрестоматии Ноэля и Делапласа (уделенном поэзии). Фрагмент из трактата Б. де Сен-Пьера помогает нам еще более убедиться в том, что «лилея», на которую Пушкин указал в последней строке своего стихотворения о розе, не относится к французской поэтической традиции и что ее следует искать в другой стороне. Б. де Сен-Пьер начинает свой отрывок с описания живой лилии; он называет ее «королем долин» (Le Roi des vallées) по той причине, что лилия (le lys) во французском языке мужского рода. Возражая ботаникам, изучающим цветы по своим гербариям, он пишет, что они ничего не поймут в «божественной» красоте цветов, если будут смотреть на них, распластанных и засушенных, а не в природных условиях. Б. де Сен-Пьер говорит, что будет любоваться «лилией, этим королем долин, на берегу ручья, когда он поднимает из травы свой царственный стебель и отражает в водах свои красивые чашечки, более белые, чем слоновая кость» Точно так же в засушенной розе нельзя распознать эту «королеву цветов»: «Для

---

[68] Парни отдал дань также возникшей моде на средневековье в своих «Les Rose-Croix», опубликованных в 1808 году в его «Oeuvres complètes».

[69] Знакомству с мировым фольклором Жуковский, как и другие русские писатели того времени, обязан был наследию Гердера (см.: Konrad Bittner. J. G. Herder und V. A. Joukowski. «Zeitschrift für slavische Philologie», 1959, Bd. XXVIII, H. 1, S. 1—44), а также сборникам поэтов-романтиков вроде «Чудесного рога мальчика» (Das Knaben Wunderhorn) Арнима и Брентано.

[70] Leçons [françaises] de littérature et de morale, ou Recueil, en prose, et en vers, des plus beaux morceaux de notre langue dans la littérature des deux dernières siècles... par M. Noel et M. de La Place. 14-е издание книги вышло в 1825 году, 16-е — в 1828, 21-е — в 1833 году и т. д.

[71] В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пгр., 1916, стр. 540.

lib.pushkinskijdom.ru

того чтобы она была одновременно предметом любви и философии, нужно ее видеть тогда, когда, поднимаясь из влажной расщелины скалы, она блистает на собственной своей зелени, когда зефир качает ее на стебле, усеянном шипами, когда утренняя заря покрыла ее слезами и когда она своим сверканием и ароматом призывает руки любящих».[72]

В этом отрывке лилия не противопоставлена розе; из прочих цветов они отобраны для иллюстрации мысли автора лишь по давно установившейся традиции как наиболее знаменитые в цветочном царстве; но власть этой традиции оказалась так велика, что свою реальную, живую, цветущую розу Б. де Сен-Пьер не может не снабдить атрибутами, ранее приданными ей поэтами: упомянуты и Зефир, и Аврора, и руки любящих, и стародавние поэты и мудрецы. При этом автор не мог назвать цветы ни «сестрами», так как лилея была не «королевой», но «королем», ни «соперницами» — по той же самой причине.

Наблюдение лишний раз убеждает нас в том, что лилия, на которую указывал в своем стихотворении Пушкин, принадлежит не столько французской, сколько немецкой литературной традиции, живыми носителями которой для Пушкина в лицейские годы могли быть его друзья-поэты Дельвиг и Кюхельбекер. Профессор У. Викери в поисках разгадки замысла пушкинского стихотворения утверждает, что роза и лилия в поэзии «обладают многообразными, различными, а иногда и сходными, функциями в зависимости от контекста». Мы полагаем, однако, что Пушкин знал тот особый смысл, который придавался лилии в цветочной символике немецких романтиков и распространен был также в народной поэзии, как немецкой, так, между прочим, и западнославянской.

В этюдах о немецкой народной песне Э.-К. Блюммля обширное исследование посвящено песням, в которых речь идет о лилиях как о цветках, сажаемых или вырастающих непроизвольно на могилах в знак правоты или невинности тех, кто там похоронен.[73] В этих песнях-балладах белая лилия, как догадываются исследователи, служит символическим воплощением представлений о человеческой душе и ее бессмертии.[74] Если белая роза в народных поверьях являлась цветком смерти, украшением гроба и кладбищ, то лилия, в данном круге поэтических произведений, противостояла ей именно как цветок жизни. Широко распространены, например, в немецкой народной поэзии баллады о рыцаре, покинувшем свою возлюбленную, которая умерла с горя или покончила жизнь самоубийством; на ее могиле вырастают (две или три) лилии как свидетельство того, что умершей отпущены грехи (иногда она является также убийцей своего ребенка) и предстоит вечная жизнь на небесах.

К этому же песенному сюжету относится широко распространенная баллада о дочери графа (или другого видного лица), которая служит, не узнанная никем, у своей замужней сестры или матери, затем умирает; на могиле ее вырастают лилии, на лепестках которых можно прочесть надпись о том, что героиня была прощена; выясняется, что она оставлена любовником; грех, которым она себя запятнала, заставил ее скрыть свое имя и пойти в услужение к родным.

Und als das Mädchen gestorben war,
Da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Und unter den mittelsten stand geschrieben:
Das Mädchen wär' bei Gott geblieben.[75]

---

[72] Bernardin de St.-Pierre, Oeuvres complètes, t. III, Paris, 1825, p. 27—28. В «Leçons [françaises] de littérature et de morale» Ноэля и Делапласа этот отрывок находится в первом томе (я пользовался 14-м изданием 1825 года, стр. 101—102); с ним интересно сравнить помещенные во втором томе (посвященном поэзии) «Hommage à la rose» из описательной поэмы Делиля «Сады» (Les Jardins, ch. III) и находящиеся почти рядом стихотворения Парни о рождении розы и о лилии (t. II, pp. 133—134, 138, 139).

[73] E. K. Blümml. Zur Motivgeschichte der deutschen Volkslieder. 1. Die Lilie als Grabespflanze. 2. Die Volkslieder von der Lilie als Grabesblume. «Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte», Bd. VI, Berlin, 1906, S. 409—427; Bd. VII, 161—191; John Meier. Geschichte des modernen Volksliedes. «Schweizerisches Archiv für Volkskunde», Bd. 13, 1909, S. 241 ff.

[74] O. Erich und R. Beitl. Wörterbuch der deutschen Volkskunde. 2-e Auflage, Stuttgart, 1955, S. 480. Напомним одно из первых исследований, в которых устанавливалась тождественность представлений о лилии и душе: J. A. Hartung. Auslegung des Märchens von der Seele und des Märchens von der schönen Lilie. Erfurt, 1866.

[75] «Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte», Bd. VII, S. 161. Автор ссылается на множество сборников немецких народных песен, в которых встречается мотив лилий; для нас интересно, что указанные песни-баллады с лилией, расцветающей на могиле, встречаются у Арнима и Брентано (Achim von Arnim und Kl. Brentano. Des Knaben Wunderhorn, Bd. I, Heidelberg, 1806, S. 53) и в песенных сборниках 30-х годов, с сопровождением музыкальной мелодии.

lib.pushkinskijdom.ru

Лилии в немецких песнях вырастали также на могилах любовников, при жизни подвергавшихся гонениям или клевете.

Распространенность этого мотива о лилиях, выраставших на могилах, усвоена была и искусственной немецкой поэзией. Одна из ранних баллад Л. Уланда «Розовый сад» (Der Rosengarten, 1807), написанная под воздействием немецких средневековых эпических сказаний, связанных с именами Кримхильды, а также Дитриха Бернского, описывает сад королевы, полный роз, которые стерегут садовники; но приходят три рыцаря, убивают сторожей, уничтожают розы — и тогда, говорится в балладе, «там, где был розовый сад, вырастет сад лилий»:

Und wo der Rosengarten war,
Soll der Liliengarten werden.

«Кто же сохранит эти лилии, если нет больше для них верных сторожей?» — спрашивает поэт и заключает: «Их будут сторожить днем — солнце, ночью — луна и звезды».[76] Розы и лилии часто встречались в хорошо известных в России произведениях Теодора Кернера, поэта-воина, юноши, ставшего жертвой освободительной войны 1813 года. В его поэтическом наследии («Poetischer Nachlaß), издававшемся с 1814 года, этим цветам была посвящена особая драматическая сцена в стихах: «Die Blumen. Ein Spiel in Versen» с датой 11—12 января 1812 года.[77]

---

[76] L. Uhland. Gedichte. 64. Auflage, Stuttgart, 1884, S. 219—221. О дате и об источниках этой баллады см: H. Dunzer. Uhlands Balladen und Romanzen. Leipzig, 1879, S. 122—123. Любопытно, что впоследствии тот же Л. Уланд исследовал происхождение цветочной символики, как она отразилась в немецких народных песнях, а также в лирических и эпических произведениях европейского средневековья. Он упоминает здесь и о противопоставлении и толковании в народном сознании красного и белого цвета и подробно говорит о значении розы и лилии в поэтической традиции. О юной девушке Вальтер фон-дер-Фогельвейде говорит, что на ее щеках цвели розы и лилии («Jr wangen wurden rôt same din rôse, da si bî der lilien stat»); это сравнение можно найти и у других миннезингеров. Те же символы играют роль в старофранцузском романе о «Флоре и Бланшфлер», известном также в немецкой и голландской редакциях; в одной шотландской балладе две сестры имеют имена Rose the Red и White Lilly. (См.: Uhlands Schriften zur Geschichte und Sage, Bd. III, Stuttgart, 1866, S. 413, 415, 496 и др.). К большому материалу, собранному Л. Уландом, добавим указание на известное двустишие немецкого поэта XVII века Логау:

Wie wills tu weisse Lilien zu roten Rosen machen?
Kuss eine weisse Galathee: sie wird errötend lachen

(Как превратишь ты белую лилию в красную розу?
Поцелуй белоснежную Галатею: она, покраснев, улыбнется)

(См.: R. Petsch. Volkskunde und Literaturwissenschaft. «Jahresberichte für historische Volkskunde», I, Berlin, 1925, S. 155—156)

Это двустишие-сентенция Логау стало широко известно после того, как его положил в основу своего сборника новелл «Изречение» и его «обрамления» Готфрид Келлер (Das Sinngedicht, 1882).

[77] В этой одноактной пьесе две героини — Роза и Лилла. В предварительной ремарке автора указано, что сцена представляет собою деревенскую комнату, в которой с обеих сторон стоят столы: «На одном — розовый куст, на другом — лилия». Роза и Лилла стоят у своих цветов (первая — у роз, вторая — у лилии) и ведут между собой беседу, во время которой Лилла, в частности, утверждает:

Bunt ist deiner Rose Glühen,
Schneeweiß ist der Lilie Kleid, —
Rosenliebe soll verblühen,
Lilienschuld trotzt der Zeit

(Ярко пылает твоя роза,
Как снег бела одежда лилии. —
Любовь розы отцветает,
Невинность лилии противится времени).

В результате возникшей между девушками вовсе не занимательной перебранки они уничтожают свои цветы (Theodor Körners Werke, T. II, Abt. I, hrsg. von A. Stern, «Deutsche National-Literatur», Stuttgart (o. J.), S. 42—50).

lib.pushkinskijdom.ru

У романтиков, например у Тика, розы воплощали жизнеутверждающую полноту чувства любви, лилии — скромность и чистоту желаний.[78] Но если роза увядает быстро, лилия знаменует вечную жизнь. Недаром она является одним из видов символического «древа жизни», его, так сказать, малой ипостасью.[79]

Наши разыскания приведены к концу. Мы стремились обосновать гипотезу, что пушкинская лилия в его «Розе» восходит к представлению о ней как о «древе жизни», как о символе бессмертия и всепрощения и что такое представление Пушкин мог получить (предположительно через Кюхельбекера или Дельвига) из какого-либо немецкого балладного или песенного источника. Тем самым последний стих пушкинского стихотворения «И на Лилею нам укажи» получал бы вполне ясный смысл.

Добавим лишь, что в более поздние годы Пушкин безусловно должен был познакомиться с некоторыми произведениями, в которых лилия имела именно такой смысл. Такова была баллада Мицкевича «Лилия» (1820), всецело основанная на традиции польских народных песен. В этой балладе жена убивает мужа и сажает лилии на его могиле; из-за сорванных лилий происходит ссора между братьями убитого, когда они пытаются его вдову взять себе в жены. Но храм, куда вели к венцу клятвопреступницу и убийцу, рушится при звуках голоса убитого; все погибают, а на развалинах вновь расцветают лилии. (Характерно, что, не понимая этого народного мотива, К. Ф. Рылеев в своем оставшемся незаконченным переводе (1822 год) баллады Мицкевича заменил лилии розами). Исследователи польского поэта привлекли к изучению баллады огромный международный песенный материал — не только польский и немецкий, но и французский, итальянский, испанский и т. д. Оказывается, что мотив о лилиях, выраставших на могилах, и вообще представление о лилии как символе живой души широко распространены в мировой литературе,[80] что лишний раз подсказывает нам вероятность знакомства Пушкина и с этим представлением, и с указанным песенным мотивом.

Наши выводы могут показаться неожиданными. Зато они свидетельствуют, сколь многое остается для нас неясным или даже загадочным в лирике Пушкина, как много дальнейших усилий еще потребует от нас ее изучение, какой далекий и кружной путь приходится делать порой для того, чтобы в истолковании творчества поэта добиться более или менее прочных результатов.

---

[78] W. Steinert. Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Dortmund, 1910, S. 3—4, 99—100.

[79] Romuald Bauerreis. Arbor vitae. Der «Lebensbaum» und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes. München. 1938. S. 123, 132—133.

[80] См.: H. Biegeleisen. Motywy ludowe w balladzie Mickiewicza «Lilje». «Wisła», t. V. Warszawa, 1891, str. 62—103, 393—397. К собранному здесь огромному материалу добавим лишь указание на «Лілею» Шевченко: на могиле девушки вырастает цветок, который и есть сама девушка. Вл. Данилов нашел параллель этому стихотворению Шевченко в чешской поэзии (см. его статью «„Лілея“ Шевченка и „Lilie“ Эрбена» в журнале «Україна» (1907, т. II, май, стр. 180—189)).

lib.pushkinskijdom.ru

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Г. БАЗАНОВ

«КАПИТАЛ» КАРЛА МАРКСА В ГОДЫ «ХОЖДЕНИЯ В НАРОД» В РОССИИ

(1872—1875)

1

Несмотря на официальные гонения и запреты, социалистическая литература проникала в царскую Россию и становилась достоянием передовой молодежи и рабочих кружков. Советские историки много сделали для выяснения, какие именно произведения революционно-демократического и социалистического содержания разными путями проникали в революционное подполье. И все же «в нашем распоряжении нет исчерпывающего перечня такой литературы. Это могло бы явиться, — пишет Ю. З. Полевой, — интересной темой специального исследования».[1] При создании такого исследования первостепенное значение имеют свидетельства непосредственных участников революционного движения и их современников, оказавшихся в водовороте событий. В нашем распоряжении один из таких документов — частное письмо 1873 года, перехваченное жандармами.

Осенью 1873 года в Петербург приехал бывший воспитанник Нижегородской военной гимназии Алексей Дробышевский и остановился на квартире своего товарища по гимназии В. А. Усачева. У Дробышевского жандармы отобрали письмо к юнкеру 11-го пехотного полка Степанову. Письмо это интересно тем, что в нем на основании дружеских бесед и слухов воспроизводится обстановка петербургской жизни накануне «хождения в народ». Из Министерства юстиции 15 февраля 1874 года на имя главного начальника Отделения собственной е. и. в. канцелярии были посланы следующие материалы по делу Дробышевского:

«О сыне надворного советника Алексее Дробышевском.

Дробышевский Алексей сын надворного советника (родители его уже умерли) 17-ти лет, вероисповедания римско-католического, первоначальное образование получил в одном из частных пансионов Могилева на Днепре, а затем в Нижегородской графа Аракчеева военной гимназии, в которой после шестилетнего обучения в июне 1873 г. окончил курс наук по третьему разряду. Затем он поступил унтерофицером из вольноопределяющихся в 11-й пехотный Псковский генерал-фельдмаршала князя Кутузова-Смоленского полк, 3-й пехотной дивизии, но через несколько времени оставил службу и 17-го октября 1873 г. прибыл в Петербург, остановившись здесь без прописки вида на квартире своего товарища по гимназии Усачева, с которым в одном помещении проживали еще несколько студентов Медико-хирургической академии и Технологического института.

Вследствие прикосновенности одного из товарищей Усачева к делу о воззваниях[2] 25-го октября прошлого года в квартире упомянутых лиц был произведен обыск, во время которого у Алексея Дробышевского отобрано для просмотра два письма и тетрадка с разными заметками. Одно из этих писем Дробышевский успел схватить со стола, на котором оно лежало между другою отобранною пере-

---

[1] Ю. З. Полевой. Зарождение марксизма в России. 1883—1894 гг. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 113.

[2] Воспитанники Михайловского артиллерийского училища (В. П. Сидорацкий, С. С. Голоушев, Н. Н. Теплов, М. Д. Нефедов, В. А. Усачев и др.) были заподозрены в составлении прокламации. Б. С. Итенберг пишет по этому поводу: «Прокламация „К интеллигентным людям“ была обнаружена в Петербурге у юнкера Михайловского артиллерийского училища Н. Х. Циммерберга, который получил ее от В. П. Сидорацкого, оставившего Михайловское артиллерийское училище в феврале 1873 г. Сидорацкий жил на одной квартире с будущими участниками „хождения в народ“ С. С. Голоушевым, Н. Н. Тепловым, М. Д. Нефедовым, В. А. Усачевым и др.» (Б. С. Итенберг. Движение революционного народничества. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 165).

lib.pushkinskijdom.ru

пискою, и в присутствии лиц, производивших обыск, изорвал это письмо в клочки, но клочки эти были тотчас же собраны и склеены, причем оказалось, что изорванное письмо написано было Дробышевским к его бывшему товарищу по гимназии, а ныне юнкеру 11-го пехотного полка Степанову. Письмо это, как видно из приложенной при сем копии с него, заключало в себе оскорбительные выражения о священной особе государя императора, почему автор его, как совершивший преступление, предусмотренное 3-й частью 245 ст. Улож. о наказ. уголов. и исправ., заключен под стражу и о нем началось производством дознание по закону 19-го мая 1871 года.

При производстве этого дознания выяснилось, что Дробышевский, хотя и проживал в одном помещении с лицами, привлеченными к дознанию о воззваниях, в деятельности их по этому предмету не участвовал, и потому обследование его преступления было выделено из общего производства о воззваниях.

При допросе Дробышевский показал, что отобранное у него при обыске письмо написано им просто из желания похвастаться перед своим товарищем Степановым и что бóльшая часть сообщаемых им в этом письме сведений им выдуманы; что он искренно раскаивается в своем преступлении и что фраза его письма „но пусть; оппозиция правительству все растет и растет, и дни его сочтены, пусть сколько угодно бешенствует рассвирепелый деспот Зимнего дворца, пропаганда все растет и растет“ не была плодом его убеждений или выводом из добытых им данных и сведений, а просто представляет собою фразу, не имеющую никакого значения. В заключение Дробышевский утверждает, что он наверное не послал бы этого письма Степанову, а уничтожил бы его, так как будто бы он уже часто делал это и с прежними своими письмами, написанными им просто для развлечения и никуда им не отправленными. Он говорил, что у него давно уже образовалась такая привычка.

По самому существу преступления Дробышевского дознание должно было ограничиться лишь опросом его и потому не выработало никаких положительных данных к опровержению его показаний, так что характер дальнейшего направления этого дела стоит в прямой зависимости от способа отношения к показаниям Дробышевского.

В настоящее время министр юстиции, руководствуясь высочайшим повелением от 28 марта 1867 г., препровождает к вашему сиятельству упомянутое дознание и просит уведомить его о высочайшем повелении, которое последует о дальнейшем направлении дела Дробышевского.

Сверх того, принимая во внимание: 1, что Дробышевский написал упомянутое письмо не по убеждению, которое в этом 17-тилетнем юноше и не могло еще сложиться, а под влиянием той среды, в которую он попал совершенно случайно по приезде его в Петербург, и 2, что, при неиспорченной еще нравственности, милостивое прощение ему его первой вины, по всей вероятности, подействует благотворно на юношу, который, будучи изъят из этой среды, может сделаться со временем вполне благонадежным и полезным гражданином, статс-секретарь граф Пален полагает, с своей стороны, возможным ограничиться строгим внушением Алексею Дробышевскому преступности его поведения и прекратить затем дальнейшее производство возбужденного о нем дела.

Копия с письма бывшего воспитанника Нижегородской военной гимназии Алексея Дробышевского к юнкеру Псковского генерал-фельдмаршала князя Кутузова Смоленского полка Петру Степанову от 25 октября 1873 года

Любезный Степанов.

Благодарю вас за ваш скорый и любезный ответ. Вы в письме вашем просите прислать вам Лассаля и другие книги, для чего, говорите, пришлете деньги Лассаля прислать я вам не могу по следующим причинам: это книга, запрещенная правительством, достать ее очень трудно; запрещенные книги, говорят, у некоторых книгопродавцев продаются, но продают они личностям, которых хорошо знают и в которых уверены, что не выдадут. Но если б даже мне удалось добыть эти книги, то переслать едва ли возможно. Правительство, вероятно, не пропустит книг без осмотра. Тут организована целая система шпионства, под названием III-е Отделение, даже один почтенный генерал — Липранди предлагал проект об устройстве академии шпионства.

Вы подождите, я разузнаю хорошо, и если где можно будет купить, то я Вам тогда напишу и к рождеству пришлю с одним юнкером Павловского училища. В следующем письме я вам перешлю несколько солдатских песен; великолепно составлены, а также по листкам буду пересылать опровержение клеветы, взведенной правительством на цюрихских студенток.

Но это потом; теперь не могу, потому что все припрятано, все запрещенные книги и все, что может дать повод к пыткам. А книг запрещенных много у меня было: Лассаль, Ренан (Жизнь Иисуса Христа), Герцена (Былое и думы), Карла Маркса (революция 1871 г.), Лаврова (Опровержение).

lib.pushkinskijdom.ru

Теперь над нами висит опасность; умирающее правительство делает судорожные движения: то там, то там аресты; партиями в двадцать человек хватаются студенты и в проклятом третьем Отделении предаются мерзкой пытке; их секут, допытывают соучастников. — Верится с трудом, но это правда. Но пусть; оппозиция правительству все растет и растет, и дни его сочтены.

Пусть сколько угодно бешенствует рассвирепелый деспот Зимнего дворца; пропаганда растет и растет. Его же военно-учебные заведения готовят деятельных революционеров, которые разнесут оппозицию по всей России.

Артиллерийское училище всех деятельнее. Теперь там схватили главного агитатора, бывшего воспитанника Нижегородской военной гимназии, теперь там обыски и строжайший присмотр. Но все спасено. Попалось несколько бумаг, компрометирующих студентов, с которыми я живу; мы каждую минуту ожидали обыска, но странное дело — до сих пор нет еще.

Вы, Степанов, только никому не рассказывайте этой истории, а пуще всего воспитанникам военной гимназии, как-нибудь дойдет до начальства.

Узнайте как-нибудь стороной, каковы мнения молодежи в Нижнем Новгороде, вы большое там имеете знакомство. Если будете писать мне письма, то пишите благонамеренно, а то, пожалуй, будут распечатывать, тогда и вы пропадете».[3]

Сам Алексей Дробышевский, случайно попавший в революционную студенческую среду, не представляет для нас интереса. Но факты, которые он сообщает в своем письме, заслуживают внимания. Действительно, самодержавие чинило расправу над революционно настроенной молодежью, преследовало за вольное слово, уничтожало всякое проявление свободной мысли. Верно и то, что из учебных заведений выходили деятельные революционеры. В частности, из Михайловского артиллерийского училища вышли видные участники «хождения в народ». Идейные связи артиллеристов с революционными народниками особенно отчетливо прослеживаются на примере пропагандистской деятельности в Нижегородской губернии. В письме Алексея Дробышевского к Петру Степанову не случайно обронена и такая просьба: «Узнайте как-нибудь стороной, каковы мнения молодежи в Нижнем Новгороде...»

В дальнейшем мы еще встретимся с воспитанниками Михайловского артиллерийского училища и узнаем нижегородские новости.

2

В сентябре 1867 года в Гамбурге вышел в свет первый том «Капитала» на немецком языке. О «Капитале» читающая Россия узнала тогда же из заграничных писем П. Д. Боборыкина в газете «Голос». Рассказывая о Брюссельском конгрессе, Боборыкин в одном из своих последних писем 1868 года сообщал, что на конгрессе I Интернационала рекомендовали всем рабочим изучать книгу Маркса «Капитал» «как самую лучшую защиту освобождения рабочих, какую только произвела немецкая социалистическая школа».[4]

Одним из первых русских журналов, обратившихся к «Капиталу», был «Архив судебной медицины и общественной гигиены», где в 1870 году под инициалами П. Я. появилась статья «О положении рабочих в Западной Европе с общественно-гигиенической точки зрения».[5] В письме к Зигфриду Мейеру от 21 января 1871 года Маркс писал: «В Петербурге выходит полуофициальный „*Архив судебной медицины*“ (на русском языке). Один из сотрудничающих в нем врачей поместил в номере за последний квартал статью „*О гигиенических условиях, в которых живет западноевропейский пролетариат*“; в статье автор главным образом — притом с указанием источника — цитирует мою книгу. В результате произошло следующее несчастье: цензор получил сильный нагоняй от министра внутренних дел, главный редактор смещен, а самый номер журнала — все экземпляры, которые еще можно было **захватить, — сожжен!»** [6]

---

[3] ЦГАОР, ф. 109, 3 эксп., оп. 72, ед. хр. 414, лл. 100—104 об.

[4] Статьи П. Д. Боборыкина в «Голосе» изучены и прокомментированы Б. С. Итенбергом в книге «Первый Интернационал и революционная Россия» (изд. «Мысль», М., 1964, стр. 74—81).

[5] См.: А. П. Жук. Развитие общественно-медицинской мысли в России в 60—70-х гг. XIX века. Медгиз, М., 1963, стр. 81. А. П. Жук, ссылаясь на речь В. И. Порай-Кошица на заседании Харьковского медицинского общества в 1876 году, посвященном памяти С. П. Ловцова, редактора «Архива судебной медицины и общественной гигиены» (Харьковское медицинское общество (1861—1911). Харьков, 1913, стр. 109), предполагает, что автором статьи, в которой содержатся фактические данные из «Капитала», был известный публицист «Русского слова» В. А. Зайцев. А. Л. Реуэль считает, что авторами статьи были Н. Якобия и В. Зайцев (А. Л. Реуэль. Русская экономическая мысль 60—70-х годов XIX века и марксизм. Госполитиздат, М., 1956, стр. 221—222).

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 33, стр. 146—147.

lib.pushkinskijdom.ru

Удивительно, что в 1872 году царская цензура, не разобравшись в истинном содержании труда Маркса, приняв его за ученый трактат, рассчитанный на специалистов-экономистов, дозволила выход в свет «Капитала» на русском языке в переводе Г. Лопатина и Н. Даниэльсона. Тогда же в «Новом времени» (от 23 апреля 1872 года) появился вполне положительный отклик: «Такою массою неотразимых фактов, взятых из жизни, такими неопровержимыми доводами в пользу правого дела, какими обладает Маркс, едва ли мог бы похвалиться хотя бы один из его предшественников. Если присоединить к тому беспристрастие и хладнокровие, с которыми автор „Капитала“ производил все свои разносторонние исследования над общественною язвою..., то без всякого преувеличения можно считать Маркса первым ученым, давшим строго научную основу экономистам, ведущим борьбу с капиталистическим производством».[7]

Первый том «Капитала» не стал книгой для немногих, к нему жадно обратилась передовая молодежь. В самое ближайшее время «Капитал» становится настольной книгой русских революционеров, его читают и распространяют наряду с нелегальной литературой, предназначавшейся для пропаганды.

Тема нашего сообщения не выходит за хронологические рамки 1872—1875 годов. Это годы массового и героического «хождения в народ». Подготовка к «хождению» совпадает с появлением русского перевода «Капитала». В работах советских историков (Р. Ш. Тагиров, Б. П. Козьмин, А. Л. Реуэль, Ю. З. Полевой, Б. С. Итенберг) довольно подробно рассмотрен вопрос о распространении в России изданий Русской секции I Интернационала, в частности журнала «Народное дело», а также «Гражданской войны во Франции» и «Капитала» Маркса. В книге А. Л. Реуэля «Русская экономическая мысль 60—70-х годов XIX века и марксизм» имеется специальная глава «Отклики на „Капитал“ К. Маркса в народнической литературе 70-х годов и в мемуарах современников». Среди этих откликов и воспоминаний много ценных и правдоподобных, свидетельствующих о влиянии «Капитала» на формирование мировоззрения практиков революционного дела в России. Н. С. Русанов, например, рассказывает, как в первой половине 70-х годов всю Россию, столицу и многие провинциальные города охватила весть «о новой великой книге — „Капитале“ Маркса, которая как бы отменяет весь старый экономический завет и вводит новый». «Жандармы, — пишет Н. С. Русанов, — с удивлением начали почти при всех обысках рядом с чисто агитационной литературой находить и „Капитал“ Маркса».[8] Л. Г. Дейч в автобиографии, написанной в 1925 году, ссылается на И. Ф. Фесенко, участника «хождения в народ»: «Злые сарказмы Фесенко очень скоро опрокинули у меня авторитет Бакунина и особенно Лаврова, и без того едва державшийся... С таким оружием в руках, как „Капитал“ Маркса, Фесенко не трудно было поколебать во мне веру в полную готовность русских крестьян к революции и к социализму».[9] Наконец, Н. А. Морозов в 1933 году вспоминает: «На меня еще до возникновения „Народной воли“ огромное влияние произвело чтение „Капитала“ Маркса».[10] С восхищением отзываясь о М. В. Купреянове, арестованном по процессу 193-х, С. Л. Чудновский дополняет героический портрет совсем юного революционера, скончавшегося в июне 1878 года в Петропавловской крепости, следующей важной деталью: «...17—18-летний юноша... он знал (и как знал!) гигантское творение К. Маркса (речь идет о первом томе «Капитала», — *В. Б.*) чуть не наизусть. По целым часам он развивал передо мной разные положения теории Маркса, положительно поражал необыкновенной тонкостью анализа и поразительной логичностью своих выводов».[11]

Безусловно были и такие среди народников, как М. В. Купреянов, поражавшие «необычайной мощью своего ума». Здесь не может быть сомнений. И все же воспоминания участников «хождения в народ», написанные тридцать или пятьдесят лет спустя после непосредственных впечатлений и иногда заново отредактированные, нуждаются в проверке, по крайней мере, им не следует доверять слепо, учитывая вполне естественное смещение исторических граней, перенесение более поздних восприятий на 70-е годы прошлого века. Так, Н. С. Русанов, на воспоминания которого мы ссылались, очень скоро забывает «экономические заветы» Маркса и утверждается на позициях либерального народничества. Достаточно сослаться на письмо того же Русанова к Н. Н. Златовратскому 1883 года, чтобы убедиться в сложности и противоречивости усвоения участниками народнического движения основных идей марксизма. Н. Н. Златовратский в письме к К. А. Жуку сообщает: «...между прочим, дальнейшее продолжение письма (Н. С. Русанова, — *В. Б.*) ко мне чрезвычайно интересно: он говорит, что Европа-то (и именно Европа) за-

[7] См.: А. Непомнящий. Маркс и русская журналистика. «Ленинградская правда», 1968, № 87, 11 апреля.

[8] Н. С. Русанов. Из моих воспоминаний, кн. I. Берлин, 1923, стр. 115—116.

[9] Автобиографии революционных деятелей русского социалистического движения 70—80-х годов. «Энциклопедический словарь Гранат», т. 40, стр. 109.

[10] Н. Морозов. Карл Маркс и «Народная воля» в начале 80-х годов. «Каторга и ссылка», 1933, кн. 3, стр. 144—145.

[11] С. Л. Чудновский. Из давних лет. М., 1934, стр. 73.

lib.pushkinskijdom.ru

ставила его усомниться в справедливости приложения к жизни разных прямолинейных доктрин, которых он прежде являлся таким ярым защитником, как например о капиталистической неизбежности по Марксу, „о безусловной" зависимости нравственно-социальных и политических форм от „экономических отношений" и пр... По его мнению, как раз в Европе-то на каждом шагу встречаются явления, которые так и прут за границы этих фантастических шаблонов». Далее от себя Златовратский замечает: «Меня это признание, эта его искренность (не то, что «законы» оказались не состоятельными, — это пустое!) привели в восторг, так как они как раз совпали с „медовым месяцем" моего романтизма, — как именно духовного освобождения от всех прежних шаблончиков, в которых нас засосала и так долго держала несчастная наша „злоба дня"...

Я увидал теперь свет, и, конечно, радуюсь, что этот свет начинает блестеть и для других! И как в этом свете переродилась даже сама „злоба дня", как будто я почувствовал ту же „правоту в себе", как и мой бесценный Миней Афанасьевич, — ту правоту, для которой ничего не страшно, ибо перед нею все „временно"».[12]

Ясно, что распространение «Капитала» и восприятие этой «великой книги» в России 70—80-х годов — проблемы, связанные между собой, но отнюдь не совпадающие, не тождественные. Сравнительно легко доказать огромную популярность «Капитала» уже в годы «хождения в народ» и значительно труднее разобраться в логике осмысления и интерпретации экономического учения Маркса революционными народниками и народовольцами. Важно уточнить именно эту вторую проблему, т. е. понять роль «Капитала» в становлении и развитии мировоззрения революционных народников, в спорах об исторических судьбах России.

Вера Засулич в письме к Марксу от 16 февраля 1881 года имела основание писать: «Вам небезызвестно, что Ваш „Капитал" пользуется большой популярностью в России. Несмотря на конфискацию издания, немногое количество оставшихся экземпляров читается и перечитывается широкими кругами более или менее образованных людей нашей страны, и серьезные люди изучают его. Но что Вам, вероятно, неизвестно, — это роль, какую играет Ваш „Капитал" в наших спорах об аграрном вопросе в России и о нашей сельской общине».[13]

Хорошо известны и подробно освещены в исторической литературе теоретические труды Н. Зибера, Н. Михайловского и Ю. Жуковского в связи с «Капиталом», их экономические и социальные воззрения. Но В. И. Ленин не случайно говорил, что почти тотчас же после появления «Капитала» в России возникли дискуссии среди русских социалистов. Это «тотчас же» относится к самому началу 70-х годов, когда целая армия разночинцев собиралась в знаменитый поход по России.

Невольно возникает вопрос: какой урок извлекли революционные народники в 70-е годы из изучения «Капитала» Маркса? На этот вопрос давно ответил В. И. Ленин в работе «Что такое „друзья народа" и как они воюют против социал-демократов?». «...Для русских социалистов, — писал Ленин, — почти тотчас же после появления „Капитала" главным теоретическим вопросом сделался вопрос о „судьбах капитализма в России"; около этого вопроса сосредоточивались самые жгучие прения, в зависимости от него решались самые важные программные положения».[14] Именно вопрос о «судьбах капитализма в России» становится центром полемики, вокруг него ведутся споры, для решения этого сложного вопроса собственно и начинается массовое «хождение в народ».

Постараемся, не отходя от фактов, от свидетельств непосредственных участников «хождения в народ», прояснить реальную историю знакомства с первым томом «Капитала» в начале 70-х годов и в какой-то степени восстановить картину пропагандистской деятельности, связанной с Марксом. Следует прежде всего выделить двух выдающихся пропагандистов той поры, теоретиков и практиков раннего народнического движения: П. А. Кропоткина и С. М. Кравчинского. В «Записках революционера» Кропоткин свидетельствует: «„Капитал" Маркса тогда только что вышел, и мы все его читали...»[15] Может быть, «все» тоже относится к преувеличениям, но сам Кропоткин, побывавший в Женеве, не только внимательно читал «Капитал», но и использовал его в своих лекциях о международном рабочем движении. Важно, что из петербургских кружков, где выступали с лекциями Кропоткин, Кравчинский, Клеменц и Синегуб, используя отдельные положения «Капитала», вышли первые русские рабочие-революционеры П. Алексеев и В. Обнорский. Пропагандисты в популярном изложении знакомили слушателей, фабричных и крестьян, работавших в петербургских артелях, с экономическим учением Маркса. В бумагах Синегуба, отобранных при аресте, находился конспект главы «Рабочий день». В рабочем кружке по первому тому «Капитала» Синегуб излагал основы теории прибавочной

[12] Из письма Н. Н. Златовратского к К. А. Жуку от 1883 года, конец февраля—начало марта (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Архив Н. Н. Златовратского, ф. 111, № 216, лл. 8, 9).

[13] Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Госполитиздат, 1951, стр. 299.

[14] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 275.

[15] П. Кропоткин. Записки революционера. Изд. «Мысль», М., 1966, стр. 287.

lib.pushkinskijdom.ru

стоимости: «Желая вполне представить себе картину рабочих классов, мы должны помнить всегда, что их положение определяется теми отношениями, в которых они находятся к капиталистам. Очевидно, что при том порядке вещей, когда одни люди заставляют, обладая всеми средствами к жизни и производству, — других людей работать на себя, — то положение последних всегда в руках первых... Кроме того, давая рабочим такую плату, чтобы ее хватало только для жизни, — капиталисты желают, чтобы человек за эту плату сработал как можно больше, т. е. они желают, чтобы рабочий день был как можно длиннее».[16] Это отрывок из лекции Синегуба.

После таких лекций и сами фабричные, недавние крестьяне, плохо владевшие грамотой, начинали писать «от своего ума» или становились пропагандистами, политическими говорунами, вроде некрасовского Якима Нагого. Показательна в этом отношении биография Григория Щеглова, «обвиняемого крестьянина», как говорится в приговоре по делу 193-х.[17] В Петербурге Щеглов познакомился с Синегубом, Кравчинским и Клеменцем, посещал занятия кружка по политической экономии, читал запрещенные книги и принимал участие в их распространении. Отзвуки лекций Кравчинского слышатся в показаниях Щеглова: «Здесь читались им (Кравчинским, — *В. Б.*) лекции по политической экономии, и он слушал их всего три раза в воскресные дни, куда каждый раз собиралось при нем не более десяти человек; лекции продолжались не дольше полутора часов и читались из политической экономии, причем обсуждался вопрос о равномерном распределении труда и капитала, готовили затем уничтожение частной собственности и пр.». Григорий Щеглов и сам ораторствовал перед крестьянами-земляками: «Дурачье вы, мужики, землю у вас отняли, а налоги всякие платите; почитали бы вы те книжки, что я из Петербурга привез, так узнали бы, как вас правительство надувает; я таких книжек с полпуда привез, кому угодно даром дам почитать, только читайте со вниманием. Нам, братцы, надо соединиться в одно слово, в одну душу и вооружиться против царя и начальников, тогда сила будет на нашей стороне; земля будет наша, налогов платить не станем и будем жить господами».[18]

Конечно, крестьянин Щеглов здесь говорит не столько по Марксу, сколько по Кравчинскому. Что касается Кравчинского, то он был одним из самых первых читателей и знатоков первого тома «Капитала» в России. Л. Э. Шишко, тоже видный революционный народник, замечает в своих воспоминаниях, что «Капитал» Маркса был «еще мало известен в то время широкому кругу читателей, хотя я помню, что Кравчинский, например, изучал его на немецком языке в 1870 году, в артиллерийском училище».[19] Не случайно Кравчинский, один из организаторов массового «хождения в народ» и талантливый пропагандист, пишет брошюру, в которой за сказочное покрывало упрятаны сведения о Международном товариществе рабочих, о Марксе и его «Капитале». В «присказке» к «Сказке о Мудрице Наумовне» Кравчинский называет «книжку», которая его воодушевила на создание пропагандистской брошюры социалистического содержания. «Это сделала книжка, написанная одним из главных распространителей того самого Международного союза рабочих, про который я говорил тебе не раз. Имя этому человеку — Карл Маркс, а называется эта книжка „Капитал". Вот она-то перенесла меня в Англию, она-то показала мне, до каких мук довели богатые английский народ. Но что еще важнее, она показала мне, что так и должно быть и что так будет повсюду, где есть бедные и богатые. Из этой-то книжки я увидел, что никогда не избавиться народу от своих мук, пока есть над ними хозяева, помещики, цари; что одно только спасение рабочим — это подняться против них, чтобы стереть их с лица земли», — писал Кравчинский.[20] «Сказка о Мудрице Наумовне» была обращена к фабричным, крестьянам и тем интеллигентам-пропагандистам, которые пошли в народ. Среди последних — ученики Кравчинского из Михайловского артиллерийского училища. Отсюда вышли пропагандисты Ф. Фомин, Н. Теплов, В. Усачев, М. Нефедов и А. Аитов, отправившиеся весной 1874 года в Нижегородскую губернию. Рассказывая на следствии о формировании своего мировоззрения («Я воображал, что совершится революция...»), Федор Фомин перечислил те книги, которые произвели на него особенно сильное впечатление: «Сначала читал Добролюбова, Писарева, а потом перешел к „Положению рабочего класса в России" Флеровского. Это сочинение сильно подействовало на меня, невольно явилась мысль изменить это положение, но средств к этому я не видел, кроме революции, которая, вследствие еще сохранившегося влияния отца, казалась ужасным преступлением. Потом еще несколько книг (запрещенных между ними не было) по политической экономии, между прочим „Капитал" Маркса, укоренили эту мысль... Мало-помалу мысли стали переходить в мечтания. Я воображал, что совершается революция, училище выезжает со своими пушками,

---

[16] См.: В. Базанов. Неизвестные стихотворения Сергея Синегуба. «Русская литература», 1963, № 4, стр. 162.

[17] См: В. Базанов. Илья Муромец — крестьянский революционер «Русская литература», 1963, № 1, стр. 165—166.

[18] Там же, стр. 166.

[19] Л. Э. Шишко, Собрание сочинений, т. IV, Пгр.—М., 1918, стр. 95.

[20] Сказка о Мудрице Наумовне. М., 1875, стр. 177.

lib.pushkinskijdom.ru

строит баррикады на защиту народа». Николай Теплов тоже напоминает о «Капитале»: «В бытность мою в Петербурге мне удалось познакомиться со многими теориями политическими, экономическими и др. Этому способствовали главным образом многие книги, прочитанные мной. Из них я упомяну: „Положение рабочего класса“ и „Азбука социальных наук“ Флеровского, „Политическая экономия“ Милля с примечаниями Чернышевского, „Капитал и труд“ Маркса и пр.».[21]

В скором времени Николая Теплова судьба сведет в Нижнем Новгороде с Александром Ливановым, который сумел из нижегородских семинаристов создать революционный кружок. А. И. Ливанов, бывший студент Технологического института, привез из Петербурга небольшую библиотеку. При аресте у него была отобрана записная книжка, в которой находился подробный список имевшихся у него книг. Список начинался с «Капитала» Маркса. В реферате Ливанова «Какое положение наиболее удобно для сближения с народом?» содержатся отзвуки прочитанной литературы о современном обществе, например говорится: «Все общество состоит из богатых и бедных, сильных и слабых. Богатые и сильные гнетут бедных и слабых, выжимают сок из них, живут на счет их труда. Государство или правительство, состоящее из чиновников военных, гражданских, духовных, казенных литераторов с царем во главе, не только не заботятся о прекращении эксплуатации бедных и слабых богатыми и сильными, но даже стремится всячески закрепить ее; оно, т. е государство, *санкционирует* всякую эксплуатацию. Да нельзя ему и не покровительствовать грабежу, так как оно само основано на нем».[22] Книжные источники реферата Ливанова довольно обширны: Чернышевский, Добролюбов, Флеровский, Бакунин, Лассаль. Но было бы неверно не заметить влияния «Капитала» Маркса Не случайно эту книгу Ливанов привез в Нижний Новгород. Маркс помогал глубже понять противоречия капиталистического общества, буржуазной действительности и сами формы эксплуатации («Всякую эксплуатацию», как выражался Ливанов). В 900-е годы Ливанов, вернувшись из ссылки, познакомился в Самаре с В. И. Лениным. А. И. Ульянова-Елизарова в «Воспоминаниях об Ильиче» сообщает о встрече Ленина с Ливановым: «Много споров бывало также при встречах и беседах со старыми народовольцами. Из них всего чаще виделся Владимир Ильич с Александром Ивановичем Ливановым, которого очень ценил за его революционный закал».[23]

Одним из самых активных и горячих участников нижегородского кружка оказался Николай Теплов, который еще в Петербурге познакомился с Ливановым.

В нижегородском кружке Теплов выступал с авторефератом «Каким должен быть пропагандист и в какой форме всего удобней вести пропаганду». Он, как говорится в обвинительном заключении, «на словах и в написанном им реферате решительно доказывал необходимость идти в народ для пропаганды возмущения против царя и притеснений привилегированных классов, причем речи Теплова были так увлекательны, что действовали сильно даже на Ливанова».[24] Автореферат Теплова не сохранился, но о нем отчасти можно судить по черновым наброскам, которые представляют собой своеобразные политические лозунги со ссылкой на св. писание. На первой странице черновика стояло название, старательно перечеркнутое. «Условия, обеспечивающие успех провинциальной революции». Среди этих «условий» следующие заголовки: «Оправдание революции», «Против начальства», «Царя не должно называть „отцом“», «Цари даны в наказание», «Характеристика эксплуататоров», «Против богатых», «Против ростовщиков», «За пропаганду», «За коммуну».[25]

Необходимо сразу же сказать, что изучение «Капитала» еще не означало усвоение идей марксизма. Революционные народники по-своему читали «Капитал», они восхищались беспощадной критикой буржуазного общества, использовали в пропагандистских целях материалы, характеризующие западноевропейский капитализм. отношения между капиталом и трудом, и одновременно «по Марксу пытались опровергнуть приложение к России теории Маркса»,[26] полагая, что у России иные пути исторического развития, отличные от Западной Европы. Позиция народников, обратившихся к первому тому «Капитала», тогда же была определена Н. Михайловским в статье «По поводу русского издания книги Карла Маркса», появившейся в 1872 году в «Отечественных записках». Считая, что книга Маркса вышла в свет «как раз кстати», Михайловский подчеркивал, что в прошлом и в настоящем России видит «многое, за что можно ухватиться для предотвращения неправильностей европейской цивилизации».[27] По Михайловскому, крестьянская Россия еще может

[21] См.: В. Базанов. Александр Ливанов и его трактат «Что делать?». «Русская литература», 1963, № 3, стр. 115.

[22] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I, 1870—1875 гг. Под редакцией Б. С. Итенберга. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 146.

[23] Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. I. Госполитиздат, М. 1956, стр. 26.

[24] Государственные преступления в России в XIX веке, т. III, [СПб., 1906] Под ред. Б. Базилевского (В. Богучарского), стр. 150—151.

[25] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, ед. хр. 264, лл. 337 об.—338.

[26] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 162—163.

[27] [Н. Михайловский]. По поводу русского издания книги Карла Маркса. «Отечественные записки», 1872, № 4, стр. 183.

lib.pushkinskijdom.ru

миновать все ужасы капитализма, противостоять ему, развиваться вопреки буржуазной цивилизации. Отсюда стремление народников опереться на сельскую общину, выдвинуть ее в качестве надежной предпосылки крестьянского социализма, противодия буржуазным отношениям. Это было теоретическое заблуждение, своеобразное донкихотство, попытка противостоять объективному ходу истории. Но все это прояснилось несколько позже, когда победа капитализма в России стала совершившимся фактом. В начале 70-х годов все было сложнее. Не только русские революционеры-демократы и революционные народники, но и Маркс в какой-то степени разделял мнение о возможном социалистическом преобразовании России на основе крестьянской общины. В письме в редакцию «Отечественных записок» в 1877 году Маркс писал: «Если Россия будет продолжать идти по тому пути, по которому она следовала с 1861 г., то она упустит наилучший случай, который история когда-либо предоставляла какому-либо народу, и испытает все роковые злоключения капиталистического строя».[28] В предисловии к русскому переводу «Манифеста Коммунистической партии» в 1882 году Маркс еще более отчетливо сформулировал свою основную мысль: «Если русская революция послужит сигналом пролетарской революции на Западе, так что обе они дополнят друг друга, то современная русская общинная собственность на землю может явиться исходным пунктом коммунистического развития».[29]

Ф. Энгельс в 1894 году разъяснял позиции Маркса, его временную уступку крестьянской общине. Маркс надеялся тогда, что крестьянская революция в России сольется с революционным движением западноевропейского пролетариата, в результате Россия и Запад объединятся в общей борьбе с капитализмом, в одном революционном действии. «Свержение царизма, — писал Энгельс, — казалось близким: революция в России должна была лишить всю европейскую реакцию ее сильнейшего оплота, ее великой резервной армии, и тем самым дать также новый могучий толчок политическому движению Запада, создав для него вдобавок несравненно более благоприятные условия борьбы. Неудивительно, что Маркс в своем письме советует русским не особенно торопиться с прыжком в капитализм».[30]

Неудивительно также, что участники «хождения в народ» совершают путешествие по крестьянской России, надеясь, что падение царизма неизбежно наступит и в скором времени русский крестьянин получит настоящую волю, при которой только и можно направить сельскую общину на социалистический путь. Пропагандисты пошли в деревню полные веры в социалистические симпатии мужика, они надеялись, что колесница капитализма все же минует Россию и сельская община возродится в новой форме и для новой жизни. Сильная сторона народнической теории и пропаганды состояла не в идеализации полупатриархальной общины, обреченной на гибель, а в резкой и последовательной критике остатков крепостничества и надвигающейся буржуазной эксплуатации. Увлекшись утопическим социализмом, народники просмотрели появление капитализма в России, не заметили, что и сама община подверглась разложению, стала ареной классовых столкновений. «Народники, — писал Ленин, — проповедовали всегда в своих теориях, начиная с 1861 года (а их предшественники еще раньше, до 1861 года), а затем в течение более полувека *иной, т. е. некапиталистический*, путь для России».[31] Это касается и Чернышевского, который «мечтал о переходе к социализму через старую, полуфеодальную, крестьянскую общину».[32]

3

Революционные народники пошли в народ под влиянием социалистической литературы, разных и часто трудно совмещаемых социально-экономических учений (Маркс, Чернышевский, Флеровский, Лавров, Бакунин). Но главный источник их идеологии нужно искать в самой жизни, в пореформенной русской действительности. И. Мышкин говорит о влиянии книг и тут же подчеркивает огромное значение собственного опыта, личных впечатлений. «Смею также заверить, — писал И. Н. Мышкин, — что не мимолетное увлечение новою идеею, не книги, имеющие прелесть запретного плода, не влияние той или другой отдельной личности заставило меня самого вступить на опасный путь и стараться обратить на этот путь других. Да и нелепо было бы думать, что книга, как бы она умно и увлекательно ни была написана, в состоянии преобразовать благополучного росспянина в отчаянного революционера; книга помогает только сделать окончательный вывод из за-

[28] Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями, стр. 221. Письмо в «Отечественные записки», написанное на французском языке, не было отправлено Марксом в редакцию русского журнала. Оно было обнаружено в бумагах Маркса после его смерти и впервые опубликовано в 1886 году в нелегальном «Вестнике Народной воли» (№ 5 за 1886 год).

[29] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 19, стр. 305.

[30] Там же, т. 22, стр. 449.

[31] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 168.

[32] Там же, стр. 175.

lib.pushkinskijdom.ru

ранее запасенных данных, а эти данные подготовляются всею жизнью; идея, усвоенная нами из книги или от более развитого человека, только тогда имеет заметное влияние на нашу деятельность, когда она находит в нашей душе почву, достаточно подготовленную для восприятия этой идеи...

То, чем я сделался в конце концов, есть не более как естественный плод, постепенно созревший на почве, подготовленной еще ранее, чем я появился на свет, удобренной кровью и потом моих предков крестьян, вспаханной во время детства, засеянной рукою великого сеятеля — жизнью... Не из книг, а из собственной жизни и из жизни лиц, близких мне, я очень рано узнал, что на свете существуют два класса людей, из которых одни вечно трудятся, вечно страдают, вечно изнывают под тяжестью непосильного бремени, а другие, обладая чудным даром претворять народную кровь в шампанское и народную плоть — в шелки да бархаты, ведут вечно праздную, разгульную, пьяную, развратную, барскую жизнь».[33]

До массового «хождения в народ» революционные народники надеялись, что еще не поздно совершить у себя на родине крестьянскую социалистическую революцию и тем самым избежать капиталистического пути, несущего народу новые бедствия. Встреча с народом способствовала освобождению от некоторых иллюзий, в частности расшатывала веру в прочность общинных устоев и убеждала, что в русской деревне происходят глубокие социальные изменения, растет сельская буржуазия, а крестьянство в своей основной массе отнюдь не склонно к социалистическому общежитию. В деревне появляются богатые и бедные, кулаки и батраки, сама деревня становится ареной классовых битв.

Важно проследить, как первый том «Капитала», вышедший в русском переводе в апреле 1872 года, уже в первые годы «хождения в народ» служит поискам правильной революционной теории. Это не значит, что народники-пропагандисты, потерпевшие неудачу в деревне, становятся марксистами. Этого не было и не могло быть в отсталой крестьянской России, где пролетариат только еще зарождался. С. Ф. Ковалик справедливо пишет: «Широко распространилось лишь чисто экономическое учение Маркса о трудовой ценности и взгляды его на отношения между трудом и капиталом. Семидесятники ощутили в своих сердцах ненависть к эксплоатации труда капиталистами и без колебаний признали освобождение труда одной из первых задач всякой прогрессивной программы. Далее этого не шло значение Маркса, и никто из семидесятников не признавал его отцом научного социализма. Молодежь того времени и после прочтения „Капитала“ продолжала оставаться на точке зрения так называемого ныне „утопического“ социализма и признавала своими учителями Чернышевского, а вскоре потом Лаврова и Бакунина».[34] И все же это в основном верное утверждение Ковалика требует уточнения. «Капитал» Маркса способствовал освобождению от анархизма, от влияния Бакунина По крайней мере, некоторые революционные народники убедились в невозможности миновать капитализм, постепенно утратили веру в идеи утопического крестьянского социализма, увидели в пролетариате новую и грозную силу. Практика «хождения в народ» подтвердила необходимость продолжения революционной борьбы, объединения сил, создания народной партии. И внесла существенные коррективы в народнические концепции, прежде всего в теорию самобытного развития России. Переоценка ценностей, пересмотр укоренившихся понятий происходит не без влияния первого тома «Капитала», прочитанного заново, сверенного с внутренним состоянием России и с теми процессами, которые происходили в деревне.

Сошлемся на деятельность оренбургского кружка, в котором участвовал М. Д. Муравский, известный еще по политическим процессам 60-х годов XIX века На первых порах в оренбургском кружке действовали и размышляли совсем в духе бакунинских воззваний. Путешествовали по деревням, встречались с народом, распространяли нелегальные брошюры и песенные сборники, беседовали на политические темы. В общем делали все, чтобы возбудить крестьян к социальной революции и пробудить веру в крестьянский социализм. В оренбургском кружке, кроме «деда Митрофана» (так называли Муравского, старого и наиболее испытанного революционера, его молодые друзья), состояли Павел Орлов, Сергей Голоушев, Леонид Щиголев, Мария Веревочкина (невеста Голоушева), Клеопатра Лукашевич (по мужу Осипова) и др. Для характеристики настроений оренбуржцев, связанных с революционным подпольем, показательны письма Сергея Голоушева к матери Отец его был жандармским полковником, а мать отчасти сочувствовала сыну, поддерживала с ним сношения. Каждое письмо Сергея Голоушева к матери составляет небольшой социально-экономический трактат или исповедь молодого человека, ушедшего с головой в революционную пропаганду. Вместе с Павлом Орловым он распространяет среди молодежи временный устав I Интернационала, издания русской секции, «Гражданскую войну во Франции» и «Капитал» Маркса.[35] Не веря в либе-

---

[33] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I, стр. 181—182.

[34] Старик <С. Ф. Ковалик>. Движение 70-х годов по Большому процессу. «Былое», 1906, № 10, стр. 5—6.

[35] См.: О. Д. Соколов. Новые материалы о распространении идей I Интернационала в России. «Вопросы истории», 1959, № 1, стр. 201—203.

lib.pushkinskijdom.ru

ральные реформы, отказываясь «штопать дыры на дырявом платье», Голоушев резко критикует славянофилов за их высокомерное отношение к народу, за барские затеи». «Славянофилы, — пишет он, — являлись в народ не как слившиеся с ним личности, а несколько свысока или в виде просветителей и вообще как представители интересов совсем не народных».[36] Совсем другую задачу ставят перед собой революционные народники: «надо стать ближе к народу» и «в нем лишь самом и надо искать сил и возможность освобождения как из-под гнета внешнего правительственного, так и из-под гнета неразвитости».[37] Судя по письмам, мать Голоушева высказывалась против «насильственных переворотов» и ссылалась на опыт французских революций. Голоушев отвечал: «Вы говорите, что революция [17]93 г. не принесла ничего, кроме зла. Народу не стало легче, это правда! Но революция эта и была произведена или, вернее, произошла не в его пользу. Она была в пользу буржуазии и она приобрела после нее громадную силу. Теперь вопрос поставлен совсем на другую почву, теперь вопрос в интересах самого народа, т. е. представителей труда. Если революция 1849 г. привела опять-таки к плачевным результатам, то это опять-таки потому, что она не была революцией народа и потому что ею воспользовались для своих целей представители капитала — буржуазия, а народная-то, собственно, партия была слишком слаба и не развита».[38] В следующем письме (от 5 января 1874 года) содержится существенное разъяснение: «По мере развития формы (эксплуатации, — *В. Б.*) государства меняются. Первобытная грубая форма эксплуатации становится неудобной и развивается даже до формы мнимой конституционной монархии вроде прусской или до формы республики вроде французской 1848 г. или даже американской. Форма меняется, а сущность, основа остается все та же».[39] И, наконец, в письме от 26 января высказывается мысль, что «народу надо добиться самому улучшения своего экономического положения» («надо добиться, а не ждать от кого-либо, потому что и ждать ему этого не от кого»). В подтверждение Голоушев почти по «Капиталу» разъясняет диаметральную противоположность интересов капиталиста и работника: «Вся их (правящих классов. — *В. Б.*) забота ограничивается только тем, чтобы довести эти массы до возможности производить как можно больше. Да, [но] так не всегда бывает, над их головой постоянно висит, как Дамоклов меч, опасность, что рабочие классы улучшат свое положение, удовлетворив самым первым необходимым потребностям, почувствуют необходимость удовлетворять новым, более сложным. Напр., относительно заработной платы наука уже точно выработала поистине железный закон нашего времени: заработная плата не может никогда ни пасть ниже, ни возвыситься выше цифры, необходимой для поддержания существования рабочего. Раз она стала ниже, начинается вымирание и уменьшение предложения рабочих рук, через это плата возвышается до своего нормального уровня; раз она повысилась, начинается усиленное нарождение и увеличение предложения, а через то плата скоро опять падает до нормы. Так можно ли ждать рабочим массам откуда бы то ни было улучшения своего положения? Нет у них надежды ни на кого, кроме самих себя. Они принуждены будут выдержать страшную борьбу, быть может прольются реки крови, но они победят рано или поздно в этой святой борьбе, потому что все-таки сила на их стороне».[40] И в заключение еще раз о народе в письме от 3 февраля того же года: «Народ — единственный производитель, он кормит и поит целый класс бесполезных ему и вредных паразитов, из среды которых и мы с вами вышли и к которым отчасти пока еще и принадлежим».[41] Голоушев не делает различия между рабочими и крестьянами, для него существует один трудящийся народ. На крестьянскую Россию он переносит из «Капитала» общую характеристику труда и капитала, считает, что и в России возможна революция, причем народная, которая до основания разрушит государство помещиков и чиновников во главе с царем.[42] Это была исповедь революционного народника, пытающегося разобраться в сложных социальных проблемах. Мы позволили себе столь подробно процитировать письма Голоушева, чтобы дать представление о глубокой начитанности молодого революционера, о его политических воззрениях. В народ пошли европейски образованные пропагандисты, прекрасно знающие историю западноевропейских революционных движений и передовые экономические учения. Пошли, чтобы пробудить русское крестьянство к сознательной социальной борьбе, вызвать крестьянскую революцию, преобразовать

[36] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I, стр. 161.
[37] Там же.
[38] Там же, стр. 162.
[39] Там же, стр. 164.
[40] Там же, стр. 165.
[41] Там же, стр. 166. Конспекты некоторых разделов «Капитала» были обнаружены при аресте С. Голоушева в его бумагах.
[42] Необходимо учитывать, что революционные народники склонны были противопоставлять «политическую» буржуазную революцию революции «социальной», т. е. крестьянской, берущей свое начало в крестьянских восстаниях под руководством Разина и Пугачева. «Революционную роль буржуазии они решительно отрицали» (см. подробнее: Очерки истории исторической науки в СССР, т. II. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 185—186).

lib.pushkinskijdom.ru

полуфеодальную сельскую общину, не допустить капитализм в Россию. И вот здесь, в процессе самого «хождения в народ», русские революционеры-народники пережили глубокую духовную драму, столкнувшись с противоречиями самой действительности. Встречи с крестьянами заставили многое передумать, взвесить и открыть заново.

Не нужно думать, что пропагандисты только и делали, что пели революционные песни и распространяли нелегальные книги. Перед ними стояла и другая задача: использовать «хождение в народ» для собирания статистических сведений и этнографических материалов, характеризующих современную деревню, ее социальные отношения, экономическое положение, мировоззрение крестьян. Далеко не все пропагандисты оказались подготовленными к такой работе, требовавшей не только личного энтузиазма, но и способностей исследователя-социолога. Необходимо было разобраться в противоречивых эмпирических наблюдениях, в том огромном жизненном материале, который был собран и ждал осмысления.

Сохранились ли какие-либо программы или вопросники для собирания социально-экономических сведений? Далеко не все, но до нас дошел исключительно интересный документ, подготовленный Муравским. При аресте Муравского была обнаружена в двух вариантах программа для собирания сведений. Более законченный вариант этой программы опубликован в первом томе сборника «Революционное народничество 70-х годов XIX века» (стр. 279—280). Второй вариант программы (вернее, всего лишь один из разделов ее, так как вся программа, судя по первоначальному и основному тексту, не была закончена или не сохранилась) публикуется нами впервые:

«Сколько богатых и бедных; в каких отношениях бедные к богатым (т. е. нанимаются ли к ним в работники и т. п.).

Степень грамотности, развитости, нравственности и безнравственности между теми и другими.

Степень раболепства или свободного духа, трусости или смелости между теми и другими.

Влиятельные люди между теми и другими; причины влияния; в чем оно проявляется; на что направлено; сила влияния; нравственные и умственные качества влиятельных людей и чего именно они домогаются; ходоки. болтуны и люди дела.

Отношения к начальству (лакейственные или затаенно-злобственные, терпеливо баранья или «с ропотом»).

Вредные люди (попы, кулаки, писаря и т. п.).

Люди, которым терять нечего; число их, качества, общественное поведение и значение.

Наклонность к общинному землевладению и землевозделыванию или к частному; наклонность к соединениям в артели и товарищества или к житью и предприятиям врозь.

Образованные люди; их характеристика. Народные клубы (кабаки); часто ли и помногу ли собирается публика и о чем преимущественно толкуют; сильно ли пьянствуют; как, в каком духе толкует, чего домогается, какие мнения высказывает.

По возможности таковые же сведения о соседях, хотя бы понаслышке».[43]

В связи с характеристикой «людей дела» в основном тексте программы содержится более развернутый вопрос: «Между людьми, могущими быть употребленными в дело...» Бесспорно, что Муравский имел в виду под «людьми дела», на которых можно положиться, крестьян выдающихся, заводских рабочих, особенно оружейников, наиболее развитых, способных принять участие в революционном движении. Среди бумаг, захваченных жандармами, имеется письмо Муравского от 9 августа 1874 года к неизвестному лицу, написанное под впечатлением посещения Преображенского завода. Письмо это проливает свет и на «людей» и на «дело», т. е. на «людей», которые могут быть употреблены в «дело». В письме читаем: «...был разговор насчет стратегии, и пришли к заключению, что территория Преобр<аженского> завода по причинам ее местности (горы, скалы, леса) должна со временем сделаться центром военных действий, штаб-квартирой. Сам он оружейный мастер и хороший стрелок и говорит, что людей, имеющих ружья и хорошо стреляющих, в здешних оказиях множество. Пробыл я там день, хотел и другой пробыть (занят был, переписывая), но пришел ко мне на квартиру человек и говорит, что следует мне явиться к старосте, потому что какой-то из мужиков поговаривает о том, есть ли у меня билет и зачем я тут живу. Для прекращения этих разговоров (которые могли бы дойти до волости, а потом и до станового) я сейчас же собрался и ушел в Михайловку».[44]

Ясно, что в программе, как и в письме, речь идет о наиболее удобном месте для восстания, о штаб-квартире, о хороших стрелках, имеющих ружья, о будущих бойцах. Муравский еще надеется на крестьянское восстание, хотя и вносит существенную поправку в бакунинскую тактику. Из деревни он идет на Преображенский завод, чтобы там со временем создать штаб-квартиру крестьянского восстания.

[43] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 1629, л. 2.
[44] Там же, ед. хр. 1634, л. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

Необходимо сделать одно уточнение. В какой-то степени соучастником в составлении окончательной редакции программы являлся Павел Орлов, близкий товарищ Муравского по оренбургскому кружку. В своих показаниях от 18 сентября 1874 года Орлов уточняет: «На представленную мне программу, находящуюся в папке бумаг, отобранных у Муравского, за № 40, объясняю: однажды я пришел к Муравскому; у него болела рука, поэтому он попросил меня записать на бумаге то, что он продиктует, что я и исполнил. Цель и назначение этой программы мне неизвестны. Программа, составленная мной с Муравским, которую я хотел послать Щиголеву, была составлена по программе Статистического комитета и по брошюре „Юридический обычай русского народа“».[45] Если Орлов составлял вместе с Муравским одну программу, до нас не дошедшую, то трудно поверить, что и вторую, попавшую в следственное дело, он только переписывал, не зная о ее цели и назначении. Желая спасти своего молодого друга, недавно окончившего оренбургскую гимназию, Муравский брал всю вину на себя. Он заверял, что и первый и второй вариант программы составлены им, что Орлов лишь переписывал один из них, значившийся в деле за № 40. Муравский утверждал также, что программа составлена «не с целью преступных действий против правительства, а только для удовлетворения минутной фантазии».[46]

Доказать, что соавтором отобранной программы был Орлов, для следователей не составляло большого труда. В письмах к друзьям, захваченных при аресте Орлова, содержались прямые признания: «Мимоходом часто захожу к отцу Митрофанию, и мы там отдаем друг другу отчет... Сообщая друг другу планы». И уже совсем ясно: «С отцом Митрофаном хотели выработать систематическую программу для сбора этих сведений. Программу выработали. Посылаем вам».[47] Версия о какой-то особой программе, составленной по брошюре «Юридические обычаи русского народа», была придумана Орловым, чтобы окончательно запутать вопрос, увести внимание от тех программ, которые были обнаружены у Муравского. Остается бесспорным, что Муравский и Орлов вместе работали над программою, сообщали друг другу сведения, и когда у Муравского болела рука, то Орлову пришлось переписывать составленный совместно документ.

Нас не может не интересовать, какие материалы собрали пропагандисты, к каким они выводам пришли. Муравский и Орлов не успели систематизировать и обобщить накопленный материал, ответить на все пункты составленной ими программы, и все же мы находим ответы на интересующие нас вопросы. Павел Орлов, один из самых способных и последовательных учеников Муравского, в письме без даты, но, судя по всему, написанном в августе 1874 года, незадолго до разгрома оренбургского кружка, сообщает С. С. Голоушеву самые важные сведения:

«Пишу тебе, дорогой Сергей, длинное письмо. В продолжение двух месяцев, во время которых мы не виделись, я об очень многих вещах совершенно переменил мнение. Не дивись этой перемене, потому что было многое, что не могло не изменить (или лучше сказать *не сделать поправки*) моих мнений. Это многое: пребывание в деревне, изучение Маркса, собственные размышления, убеждение в несостоятельности людей, с которыми приходится вести дело.

Начну с деревни. Первое, что заметил я между крестьянами, — это отсутствие между ними солидарности; это заметил и ты; это замечают многие; стало быть, это факт повсеместный. Солидарность же — это единственное средство; отсутствие солидарности — это отсутствие всяких средств. Второе, что поразило меня, — это отсутствие резких границ между эксплуататором и эксплуатируемым в крестьянстве: сегодняшний бобыль легко может завтра сделаться эксплуататором. Теперь вопрос: считать ли домашних эксплуататоров эксплуатируемым препятствием в таком смысле, в каком нужно считать таковыми чиновников, помещиков и пр. Если да, то может произойти bellum civili[48] между крестьянами. Справедливость требует сказать, что я встретил между крестьянами много светлых черт: чрезвычайно правильные понятия о собственности; почетность производ[ительного] труда и презрение к торговле. Я долго размышлял над признаками отсутствия солидарности и нашел объяснение очень печальное, если оно только справедливо...»[49] На этом текст письма обрывается. В сохранившемся черновике письма, помеченном 25 июня 1874 года, основная мысль об обстоятельствах, повлиявших на изменение убеждений, сформулирована следующим образом: «Два месяца меня очень переменили; этому причина пребывание в деревне, чтение Маркса, размышления, убеждения в нашей общей несостоятельности и пр.»[50]

Находясь под арестом, Орлов дает показания. Они тоже заслуживают внимания. Участник «хождения в народ» чистосердечно говорит о тех переменах, которые произошли в его мировоззрении под влиянием окружающей действительности. В показаниях Орлов возвращается к письму, отправленному С. С. Голоушеву:

[45] Там же, оп. 1, ед. хр. 229, л. 21 об.
[46] Там же, л. 145. Показания Муравского от 2 октября.
[47] Там же, л. 149.
[48] Гражданская война (лат.).
[49] Революционное народничество 70-х годов XIX века, т. I, стр. 278.
[50] ЦГАОР, ф. 112, оп. 2, ед. хр. 744, л. 901.

lib.pushkinskijdom.ru

«Писал я его из Оренбурга в Суксуне к Голоушеву-сыну, излагал в нем свои наблюдения над нравами русского простого народа, и из каковых наблюдений вынес убеждение, что русский народ мало еще подготовлен обстоятельствами для проведения идей ассоциаций; выражение: „второе, что поразило меня — это отсутствие резкой границы между эксплуататорами и эксплуатируемыми в крестьянстве" — это значит, что эти две группы людей не имеют таких резких границ между собой, как это замечено в Западной Европе; полагаю, что это есть некоторое препятствие для проведения идей ассоциаций, так как не видно сразу тех элементов, которые способны были бы воспринять эту идею».[51]

Говорит Орлов также и о тех причинах, которые побудили его идти в народ: «Итак, все известные мне факты убеждали меня, что положение нашего рабочего класса не совсем удовлетворительно... Я составил несколько программ для собирания необходимых сведений и хотел по окончании курса гимназии отправиться пешком в Петербург, чтобы этим пополнить пробел в моих знаниях; хотя мне и была, как я уже говорил, известна книга Флеровского „О положении рабочего класса в России", но я ей не совсем верил, так как наверное знал некоторые неточности и, кроме того, находил в ней не все для меня нужное... Попалась мне программа журнала „Вперед". Это решило мои колебания. Итак, революционная пропаганда! Я стал готовиться к ней».[52]

Наконец, Орлов в своих следственных показаниях снова возвращается к итогам: «...я воспользовался моим знакомством с учителем Акимовым[53] и, по его приглашению, поехал в деревню, чтобы наблюдать над положением крестьян. Месячное пребывание в деревне произвело у меня решительный переворот... Там еще повлияло на меня изучение Маркса и наблюдение над положением крестьян. Часть наблюдений я изложил в захваченном у меня во время обыска письме, в котором говорил о перемене моих убеждений».[54]

В результате живых наблюдений над социально-экономической жизнью крестьянина у Орлова возникают сомнения, сомнения серьезные, которые нельзя объяснить молодостью пропагандиста. Орлов настойчиво подчеркивает, что «положение наших крестьян очень незавидное», но пути, избранные пропагандистами-народниками, несовершенны или просто не реальны. Основные выводы Орлова сводятся к следующему:

1. Деревня оказалась не той, о которой мечтали пропагандисты-социалисты. Она полна социальных противоречий; надежды на социалистическое преобразование общины, на организацию товариществ и артелей полностью не оправдались; в деревне не видно тех элементов, которые были бы способны воспринять социалистическое учение революционных народников.

2. Деревня не едина по своему социальному составу, в ней есть эксплуататоры и эксплуатируемые, причем в крестьянах чрезвычайно развито понятие о личной собственности; сегодняшний бобыль может завтра стать частным собственником, сам превратиться в мироеда.

3. Нельзя в короткое время изменить традиционные привычки крестьянина, крестьянство в своей основной массе не подготовлено к сознательной революционной борьбе. Слепое следование за призывами Бакунина «приведет к анархии», к разрозненным и бессмысленным крестьянским восстаниям, которые легко будет подавить.

4. Неудачная революция «ведет к сильнейшей реакции».

Орлов поясняет, что к таким выводам он пришел в результате изучения социально-экономических отношений в деревне и под влиянием «Капитала» Маркса. Маркс помог понять молодому революционеру логику классовой борьбы в деревне, увидеть социальное расслоение среди крестьянства, задуматься над характером эксплуатации в условиях крестьянской России. Выводы Орлов сделал малоутешительные, заявив в следственных показаниях, что «путь революции невозможен в России». Однако и этот пропагандист не желает, чтобы его считали разоружившимся, впавшим в пессимизм и безверие. Он поясняет: «...революция же, по моему мнению, должна совершиться лет через 50 или 60».[55] Орлов ошибся всего на 7 лет. Великая Октябрьская социалистическая революция принесла полную свободу крестьянам. Революционные народники ориентировались только на крестьянство, они хотели прийти к социализму, минуя капитализм. Однако и они, эти славные семидесятники, все чаще и чаще задумывались о роли рабочего класса.

Мы вовсе не собираемся утверждать, что все народники начала 70-х годов, участвовавшие в «хождении в народ», пришли к аналогичным выводам. И в ту пору были разные народники, существовали разные течения внутри народнического

[51] Там же, оп. 1, ед. хр. 229, лл. 19 об. и 20.

[52] Там же, л. 29 и об.

[53] Семинарист Петр Марсов доносил об учителе села Куроедово: «Меня удивило, что Акимов совершенно изменил свои убеждения и совершенно сошелся с мнением своих гостей» (Муравского и Орлова, — *В. Б.*) (ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, ед. хр. 229, л. 280 и об.).

[54] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, ед. хр. 229, л. 29 и об.

[55] Там же, лл. 29 об. и 30.

lib.pushkinskijdom.ru

движения. Одни держались бакунинской программы и тактики, другие приходили к выводу, что прав Лавров, призывавший к более постепенным действиям, к самообразованию и длительной пропаганде, некоторые, и их было немало, совсем растерялись, идейно разоружились и превратились в обычных либералов. Но были и такие, как Муравский и Мышкин, Кравчинский и Рогачев. Они смело шли навстречу новым революционным поколениям, «Северному союзу русских рабочих», изучали Маркса, приобщались к социалистическому движению в Европе и делали объективные выводы из «хождения в народ».

Энгельс в 1894 году, учитывая исторический ход событий, подвел итог проблеме, столь волновавшей русских революционеров XIX века. Он писал: «И в течение 17 лет, которые протекли с той поры, как было написано письмо Маркса (в «Отечественные записки», — *В. Б.*), и развитие капитализма и распад крестьянской общины в России шагнули далеко вперед».[56] Одновременно Энгельс замечает, что, хотя капитализмом и были подрублены окончательно корни русской крестьянской общины и тем самым разрушены народнические надежды на ее социалистическое возрождение, революционные народники сыграли выдающуюся роль в русском и западноевропейском освободительном движении. «Россия приняла участие в общем движении. Как и следовало ожидать, движение это, — пишет Энгельс, — приняло здесь форму решительного штурма с целью свержения царского деспотизма, с целью завоевания свободы интеллектуального и политического развития нации. Вера в чудодейственную силу крестьянской общины, из недр которой может и должно прийти социальное возрождение, — вера, от которой не был совсем свободен, как мы видели, и Чернышевский, — эта вера сделала свое дело, подняв воодушевление и энергию героических русских передовых борцов».[57] Не боясь впасть в преувеличение, можно сказать, что наиболее дальнозоркие народники 70-х годов, вдумчиво изучавшие экономическое положение современной деревни и ее социальные силы, еще в годы «хождения в народ» убедились в разложении крестьянской общины и в зарождении капиталистического способа производства в России, в русском «прыжке в капитализм». Но они не сложили оружия в борьбе с царским деспотизмом, все чаще и чаще обращаясь за помощью к нарождавшемуся в России пролетариату. Напомним слова Муравского, сказанные в 1874 году во время следствия генералу Жидкову: «...для успехов же социализма требуется не легковерие и не глушь, а эксплуатация и пролетариат».[58] Значит, не только Глеб Успенский «в одно слово с Энгельсом», как говорил В. И. Ленин, изображал пореформенную Россию, но и некоторые революционные народники начала 70-х годов отнюдь не в духе общинного социализма отзывались о путях развития страны, только что вышедшей из эпохи крепостничества и еще робко становившейся на путь капитализма.[59]

Нас не может не интересовать дальнейшая судьба видных участников «хождения в народ». По-разному складывались их жизненные пути. Некоторые семидесятники пошли на сделку с самодержавием, оказались в стане реакции. Большинство пало в неравной борьбе, погибло в Петропавловской крепости (такова судьба, в частности, М. В. Купреянова), на каторге и ссылке. «Непримиримый враг всякого насилия и всякого неравенства, серьезный и беззаветный друг всех угнетенных»,[60] Муравский после процесса 193-х, приговоренных к десятилетней каторге, умер в централке. П. А. Орлов (1857—1890) становится профессиональным революционером (революционная кличка «Павло», «Павлюк»). За пропаганду среди рабочих Новобумагопрядильной мануфактуры в Петербурге его снова арестовывают в 1878 году, высылают в Архангельскую губернию, но он бежит из ссылки и живет в Петербурге, в Москве и в Киеве по подложному паспорту; принимает участие в народовольческом движении; в 1879 году приговорен к лишению всех прав и к каторжным работам в рудниках на 14 лет 10 месяцев. Снова бежит и получает еще дополнительно 5 лет каторги. Как особо опасный преступник Орлов помещается в Трубецкой бастион, затем в Дом предварительного заключения. Павла Орлова опять отправляют на каторгу в Кару. Он трагически погибает в 1890 году, в пяти верстах от Якутска, где находился в ссылке после каторжных работ. Таков тернистый и горький путь Орлова, соратника Муравского.

Судьба Сергея Голоушева (1852—1920) несколько необычна. За участие в демонстрации в защиту Веры Засулич в марте 1878 года Голоушев был снова арестован и сослан в Архангельскую губернию. Отбыв ссылку, он, покинувший в 1874 году Медико-хирургическую академию, чтобы стать революционным пропагандистом, снова возвращается к врачебной деятельности. «Это был отличный

[56] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 22, стр. 450.

[57] Там же, стр. 451.

[58] ЦГАОР, ф. 112, оп. 1, ед. хр. 371, л. 6. См. также: Р. В. Филиппов. Из истории народнического движения на первом этапе «хождения в народ» (1863—1874). Петрозаводск, 1967, стр. 247.

[59] О Гл. Успенском см.: Н. И. Пруцков. Г. И. Успенский о письме К. Маркса в редакцию журнала «Отечественные записки». «Вопросы философии», 1953, № 3, стр. 81—87.

[60] Так о Муравском отзывается в «Записках чайковца» Сергей Синегуб.

lib.pushkinskijdom.ru

врач, с резко выраженной общественной направленностью в своей работе. Он был долгое время врачом при Хамовнической части (главным врачом Московского речного пароходства, — *В. Б.*), но вышел оттуда с протестом, после того как ему предложили присутствовать при казни политических».[61] Поставим рядом и другую характеристику современника: «... врач-гинеколог по профессии, но в сущности литератор, театральный критик, художник, вся жизнь которого была в искусстве».[62] С. С. Голоушевым были организованы графические мастерские при Строгановском училище, и сам он преподавал пластическую анатомию. В голоушинской мастерской работали крупнейшие художники: Серов, Васнецов, Пастернак, Пашков, Павлов и др. Действительный член Академии художеств СССР И. Н. Павлов в своих воспоминаниях с огромной любовью рассказывает о Голоушеве: «Он был реалистом по своему мировоззрению и издевался над декадентством и так называемым „новым искусством". За это многие художники модных течений и эстеты не любили Голоушева и считали его писания неглубокими; но это его не смущало, и он пламенно громил бездушное, безыдейное искусство, называя представителей его пустыми людьми. Горячий в своих увлечениях, он сделал чрезвычайно много для возрождения и популяризации графических искусств и в этом смысле оказался предвестником большого расцвета графики, которая так богато развернулась в советскую эпоху».[63]

Сам Голоушев писал под влиянием Левитана, несколько его картин было приобретено Третьяковской галереей. Но особенно он прославился как художественный критик, печатая статьи по искусству, литературе и театру. Самым значительным трудом Голоушева по истории русской живописи был его обширный комментарий к иллюстрированному изданию 1909 года «Московская художественная галерея П. и С. М. Третьяковых». Большой известностью пользовались его монографии: «Исаак Ильич Левитан» (М., 1913) и «Очерки истории искусства в России» (М., 1913).

Сергей Голоушев был близок литературным кругам и сам пробовал писать повести и романы. Среди художников он был известен под псевдонимом «Сергеевич», в качестве литератора — как «Сергей Глаголь». Голоушев особенно близко сошелся с Леонидом Андреевым, об этом свидетельствует обширная переписка между ними (см. письма Леонида Андреева Голоушеву: Реквием. Изд. «Федерация», М., 1930). Являясь одним из ревностных членов литературного общества «Среды», основанного Н. Д. Телешовым, Голоушев знакомится с Максимом Горьким. Горький советует Телешову пригласить Голоушева принять участие в предполагаемом, но несостоявшемся сборнике народных рассказов (в январском письме 1901 года). В другом письме, от 13 (26) января 1902 года, Горький, имея в виду Московское общество содействия по устройству общеобразовательных развлечений, пишет Телешову: «Тащи туда Голоушева, Андреева, Махалова, Белоусова — всех своих!» [64] Многие рассказы Голоушева, прочитанные на заседаниях «Сред», так и не увидели света. Об одном из художественных произведений этого малоизвестного писателя сообщает в письме от 3 сентября 1917 года Леонид Андреев. «В числе драки забраковал и твой „Тихий Дон". И, согласно твоему желанию, велел Новику немедленно его отослать тебе... „Тихий Дон" — это для нынешнего дня буря, штурм и светопреставление. Твой „Тихий Дон" — это весьма спокойное описание в бытовых тонах и в стиле 80-х годов».[65] «Тихий Дон» с революционными «бурями» и «штурмэми» напишет Михаил Шолохов. В шолоховской эпопее «политические настроения донцов» нашли самое глубокое и всестороннее освещение. У Голоушева, по словам Леонида Андреева, не было «взбудораженного Дона», «широкого изложения» событий, а лишь посредственные очерки традиционного путешественника.

Литературное наследие Сергея Голоушева, бывшего резолюционного народника, не собрано и не изучено. Не нужно думать, что Голоушев под старость становится еще более революционно настроенным, нежели был в молодости. Вернее говорить, что он примыкал к демократическим художникам и писателям, порой впадал в либерализм, колебался между враждующими лагерями. Об этом свидетельствует дискуссия, организованная в 1913 году журналом «Маски» в Политехническом музее в связи с постановкой «Бесов» Достоевского на сцене Художественного театра и

---

[61] И. Н. Павлов. Моя жизнь и встречи. Изд. «Искусство», М., 1949, стр. 196.

[62] Н. Телешов. Записки писателя. Гослитиздат, М., 1948, стр. 42—43.

[63] И. Н. Павлов. Моя жизнь и встречи, стр. 197.

[64] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 145, 228.

[65] Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. Изд. «Федерация», М., 1930, стр. 134—135. Сохранилось письмо С. Голоушева к Л. Андрееву (без даты), написанное вскоре после получения его отзыва о «Тихом Доне»: «Когда получил назад „С Тихого Дона", я пришел в недоумение и только, но и об этом через два часа забыл. Рукопись отдал в „Народный вестник", там ее с благодарностью взяли, и я даже про нее перестал вспоминать» (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 9, оп. 3, № 11). Отдельные очерки из этой книги Голоушева под названием «С Тихого Дона» были опубликованы в «Народном вестнике» (1917, №№ 12, 13—14).

lib.pushkinskijdom.ru

протестующим выступлением Горького на страницах «Русского слова». Желая утихомирить полемические страсти, Сергей Голоушев бросает примирительные слова: «Мы отравлены проклятием все мерить на политическую мерку. Надо быть прежде всего людьми и людьми... При всем уважении к личности и таланту узника острова Капри, чувствовалось, что все-таки не он и не его прямолинейная доктрина призвана изгнать бесов из русской жизни».[66]

Этому революционному народнику 70-х годов, прожившему большую жизнь и проделавшему сложный путь, необходимо посвятить специальное исследование, тем более, что в архивах сохранились его письма к писателям, художникам и искусствоведам. Мы всего лишь хотели сказать, что много было даровитых людей среди участников героического «хождения в народ» и что многие дарования не успели и не смогли проявить себя, оказавшись погубленными русским самодержавием. Творческая биография Сергея Голоушева — счастливое и редкое исключение.[67]

Данью революционному прошлому была статья Голоушева о Вере Засулич, написанная вскоре после Великой Октябрьской революции и напечатанная в 1918 году в «Голосе минувшего» (№ 7—9).

Л. Н. НАЗАРОВА

ТУРГЕНЕВ В ПОЛНОМ ИЗДАНИИ

(К ЗАВЕРШЕНИЮ АКАДЕМИЧЕСКОГО СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПИСЕМ И. С. ТУРГЕНЕВА)

1

В 1968 году, к 150-летию со дня рождения И. С. Тургенева, выйдут в свет последние томы академического полного собрания сочинений и писем писателя (в 28-ми томах), подготовленного Институтом русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР при участии многих литературоведов Советского Союза и зарубежных стран.[1]

Подготовительные работы начаты были более десяти лет тому назад по инициативе и под руководством академика М. П. Алексеева.

Прижизненные издания сочинений Тургенева, которые выходили с 1856 по 1883 год, каждый раз пополнялись автором. После его кончины в течение трех десятилетий шесть раз было повторено на обложках томов Тургенева «Полное собрание сочинений», и всякий раз это название не вполне соответствовало составу издания.[2] Правда, М. М. Стасюлевич в предисловии к изданию 1883 года писал о том, что «дополнить все прежние издания — составляет вообще задачу посмертных изданий; но это — дело ближайшего будущего».[3] Однако в дореволюционное время это «ближайшее будущее» так и не наступило; читатель и в 1915 году получил, по существу, почти точную копию издания 1883 года, которое носило характер прижизненного.

Тем не менее следует отметить, что начиная с конца XIX века в течение нескольких десятилетий делались неоднократные попытки собрать материал и дополнить издания полного собрания сочинений Тургенева стихотворениями, юношескими рецензиями и т. д. Так, например, уже вскоре после смерти писателя, в 1883 году, Н. Агафонов издал в Казани «Материалы для полного собрания сочинений И. С. Тургенева». В 1916 году вышел третий том «Русских пропилеев», посвященный Тургеневу. В предисловии к этому тому говорилось: «В настоящем томе собраны те писания И. С. Тургенева, которые по своему характеру имеют право быть включенными в собрание его сочинений, но фактически не включены ни в одно из двух существующих изданий (И. Глазунова и «Нивы»)».[4]

---

[66] «Бюллетени литературы и жизни», 1913, № 7, стр. 396. См. также статью С. Глаголя в «Столичной молве» (1913, № 336, 11 ноября), где он пишет об этом бурно прошедшем диспуте.

[67] Ряд статей Голоушева как театрального критика зарегистрирован в «Истории русской литературы конца XIX—начала XX века. Библиографический указатель. Под редакцией К. Д. Муратовой» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1963).

[1] Редколлегия издания: М. П. Алексеев, А. С. Бушмин, Н. В. Измайлов, Ю. Г. Оксман, Б. М. Эйхенбаум.

[2] См.: «Русские ведомости», 1913, № 193, 22 августа.

[3] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1883, стр. VI. Начатое при жизни Тургенева, это издание, законченное уже после его смерти, явилось и первым посмертным изданием сочинений писателя.

[4] Русские пропилеи, т. 3. Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. М., 1916, стр. V.

lib.pushkinskijdom.ru

Положение с изданием сочинений Тургенева резко изменилось только после Октября, когда исследователи его творчества стали обращаться к автографам произведений писателя, находящимся в пределах СССР — в рукописных отделах Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и других архивохранилищах.

После Октябрьской революции делу издания классиков стало придаваться огромное значение. Большие успехи сделала текстология, которая постепенно становилась самостоятельной, хотя и вспомогательной дисциплиной. Дошла очередь и до выпуска в свет нового издания «Сочинений И. С. Тургенева» в двенадцати томах (1929—1934 годы). В его подготовке приняли участие многие выдающиеся исследователи.

Тексты всех произведений Тургенева были критически проверены (с учетом первых журнальных публикаций, всех прижизненных изданий, а также автографов — в тех случаях, когда они находились в архивохранилищах СССР).

Это издание, конечно, не являлось полным (составители скромно назвали его даже не «Собранием сочинений», а просто «Сочинениями»), но тем не менее в него вошло значительное количество произведений, которые отсутствовали в дореволюционных изданиях. Так, например, в XI том сочинений впервые включены были ранние поэмы «Стено» и «Поп», стихотворения Тургенева, которые при его жизни не переиздавались и не включались им в собрания сочинений; из прозаических произведений — «Похождения подпоручика Бубнова», «Une fin», а в разделе «Приложение 2-е» помещены были «Действующие лица „Новой повести“» и «Силаев».

Высокий уровень текстологической работы, включение новых произведений, подлинно исследовательский и проблемный характер вступительных статей и примечаний сделали это издание ценным вкладом в тургеневедение 30-х годов. Во многих отношениях «Сочинения И. С. Тургенева» сохранили свое значение и до наших дней.

Следующими советскими изданиями Тургенева были одиннадцатитомное (оно вышло в 1949 году в качестве приложения к журналу «Огонек») и собрание сочинений в двенадцати томах, выпущенное Гослитиздатом в 1953—1958 годах. Как и в издании 1929—1934 годов, расположение материала по томам здесь в общем было близким к тому, какое установил сам Тургенев для прижизненного издания 1880 года. Придавая наибольшее значение «Запискам охотника» и романам, писатель поместил их в первых томах, нарушая тем самым хронологический принцип.

При подготовке собрания сочинений 1953—1958 годов была проделана значительная работа по выбору и проверке текстов, а также обновлению примечаний.

Впервые были напечатаны произведения, ранее не включавшиеся в состав сочинений Тургенева: две незаконченные одноактные драмы — «Искушение святого Антония» и «Две сестры», над которыми писатель работал в 1842—1844 годах, стихотворение «Исповедь» и др. В 11-м томе, содержащем критические и публицистические статьи, были напечатаны некролог «Проспер Мериме» и предисловие Тургенева к статье французского критика А. Бадена о романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

Следует отметить, что в примечаниях к отдельным произведениям были в ряде случаев приведены некоторые из вариантов автографов (1 том — «Живые мощи», 3 том — «Накануне», 9 том — «Где тонко, там и рвется», «Нахлебник», «Холостяк» и др.).[5]

Но бóльшая в количественном отношении и наиболее существенная по содержанию часть автографов Тургенева (беловых и черновых) находится вне пределов нашей Родины — во Франции.[6] В связи с этим подготовка к печати действительно полного собрания сочинений писателя стала реальным делом только тогда, когда дирекция парижской Национальной библиотеки (при содействии акад. А. Мазона и проф. А. Гранжара) любезно согласилась предоставить в распоряжение редколлегии задуманного издания микрофильмированные копии художественных произведений Тургенева (в том числе романов «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», многих рассказов и повестей, «Стихотворений в прозе»), а также автобиографических и мемуарных статей («Литературные и житейские воспоминания» и др.), рецензий, речей, предисловий к собственным и чужим изданиям и пр.

В состав полного собрания сочинений, состоящего из 15 томов, издания действительно наиболее полного по сравнению со всеми предшествующими, входит все доныне известное литературное наследие Тургенева (включая как опубликованные ранее произведения, так и оставшиеся в рукописях и незаконченные; все планы, конспекты, наброски, «формулярные списки» действующих лиц написанных и неосуществленных произведений, а также некоторые художественные переводы на русский язык иноязычных текстов, выполненные Тургеневым).

---

[5] См.: «Вопросы литературы», 1959, № 2, стр. 222—227.

[6] См.: Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguénev. Notices et extraits, par André Mazon. Paris, 1930.

lib.pushkinskijdom.ru

В издание не включены тексты либретто оперетт, написанных Тургеневым для П. Виардо, и переводы на французский язык произведений Пушкина («Евгений Онегин» и др.) и Лермонтова («Мцыри»), осуществленные писателем совместно с Л. Виардо.

В противоположность всем предшествующим изданиям, как дореволюционным, так и советским, в основе распределения материала в пятнадцатитомном полном собрании сочинений лежит главным образом хронологический принцип.

Новая система, выработанная М. П. Алексеевым и Б. М. Эйхенбаумом, предусматривает включение в состав одного тома обычно произведений различных жанров, написанных в один и тот же период (кроме мелких рецензий, предисловий, писем в редакцию и т. п.). Так, например, в томе VI центральное место занимает роман «Рудин», рядом с которым напечатаны не только повести и рассказы, ему предшествующие, но также статьи и воспоминания 1855—1856 годов. В VIII томе статья «Гамлет и Дон-Кихот» помещена между романами «Накануне» и «Отцы и дети», с которыми она тесно связана в тематическом и идейном отношениях и т. д. Исключение составляют лишь «Записки охотника» (т. IV) и «Сцены и комедии» (тт. II, III), выделенные самим Тургеневым в особые циклы.

В издании отсутствует раздел, долженствующий включать произведения, в отношении которых авторство Тургенева нельзя считать вполне установленным («Dubia»), хотя он и был обещан.[7] Вместо этого сведения о произведениях, не включенных в издание, даны в специальном указателе (см. о нем далее).

Проверка текстов произведений Тургенева, вошедших в издание, была проведена по всем доступным первоисточникам. Обращение не только к печатным источникам, но и к рукописным, в особенности к микрофильмированным копиям автографов важнейших произведений Тургенева, хранящихся в Национальной библиотеке в Париже, позволило устранить ряд цензурных искажений, переделок, внесенных редакторами без согласования с Тургеневым, опечаток — одним словом, всех отступлений от подлинного авторского текста. Каждое изменение, внесенное в основной текст, обсуждалось на текстологической комиссии, которой руководил Н. В. Измайлов.

В состав издания впервые вошел ряд до сих пор неизвестных стихотворных отрывков, планов и набросков неосуществленных произведений. К числу их относятся, например, опубликованные В. А. Громовым по черновым автографам, хранящимся в Государственном музее И. С. Тургенева в Орле, шесть стихотворных отрывков и набросков, датируемых 1838 годом (см.: I, 327—329, 596—597).

Впервые стал известным читателям план романа «Два поколения» (VI, 379—388, 594—605), о котором ранее мы знали лишь из переписки Тургенева с Аксаковыми, П. В. Анненковым и В. П. Боткиным, а также из упоминания в описании Мазона. Текст этого романа, над которым писатель работал в начале 1850-х годов, не дошел до нас, так как, по-видимому, был уничтожен самим автором. Публикация развернутого плана, в сущности, конспекта «Двух поколений» позволила уточнить и дополнить те выводы, которые уже были ранее сделаны исследователями по поводу этого произведения. Анализ плана приводит к выводу, что задуман был роман социально-психологический, но значительно отличающийся от последующих тургеневских романов (особенно от «Рудина» и «Дворянского гнезда»).

В XIII томе сочинений опубликовано начало незавершенного произведения, начинающегося словами: «Был осенний тусклый день». Это, по-видимому, та самая повесть, о замысле которой Тургенев рассказывал Я. П. Полонскому летом 1881 года в Спасском-Лутовинове. Из воспоминаний поэта известно, что Тургенев собирался назвать ее «Старыми голубками». Под таким заглавием начало повести и помещено в издании (XIII, 348—351, 718—721).

В этом же томе впервые напечатан перечень действующих лиц неосуществленного рассказа «Учителя и гувернеры», который датируется предположительно ноябрем 1881 года. По-видимому, рассказ этот предназначался Тургеневым (подобно «Старым портретам» и «Отчаянному») для цикла «Отрывки из воспоминаний — своих и чужих» (XIII, 352, 721).

Наброски некоторых статей Тургенева впервые опубликованы в XIV томе сочинений (также по автографам парижской Национальной библиотеки). Это прежде всего начало большой статьи, не дошедшей до нас, а может быть, и незаконченной — «Семейство Аксаковых и славянофилы», задуманной Тургеневым в 1869 году и предназначавшейся им для «Литературных и житейских воспоминаний». Здесь же помещен отрывок рецензии на «Искушение святого Антония» Г. Флобера (1874), которую Тургенев писал, очевидно, для «Вестника Европы». Наконец, в том же томе опубликован черновик публицистической статьи «Несколько мыслей о современном значении русского дворянства», первое упоминание о которой относится

[7] И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах, Сочинения в пятнадцати томах, т. I, изд. «Наука», М.—Л., 1960, стр. 5. Далее ссылки на серию «Сочинения» приводятся в тексте: римская цифра обозначает том; арабская — страницу. Ссылки на серию «Письма» также приводятся в тексте с дополнительным указанием на название серии.

lib.pushkinskijdom.ru

к 1858 году. Статья эта не была завершена, но дошедшие до нас страницы свидетельствуют о попытке Тургенева включиться в полемику, которая развернулась в печати в конце 50-х—начале 60-х годов XIX века по важнейшим проблемам государственного устройства, экономических и сословных отношений в России (см.: XIV, 299—306, 568—576).

Помимо материалов, впервые опубликованных в новом издании. отметим ряд произведений, ранее уже печатавшихся в тех или иных изданиях, но в собрание сочинений прежде не включавшихся. Впервые в XIII том вошел ряд набросков незавершенных произведений Тургенева, большинство из которых в 1964 году было опубликовано по автографам парижской Национальной библиотеки в книге первой 73 тома «Литературного наследства».

Это прежде всего два наброска — «Реформатор и русский немец» и «Русский немец», представляющие собой две редакции не законченного Тургеневым рассказа (1847), предназначавшегося для «Записок охотника». В первом из этих набросков повествуется о помещике Евгении Александрыче, который своих крестьян «замотал вовсе, заездил как есть». По словам одного из его крепостных, «такого барина и старики не запомнят» (XIII, 311, 705—707).

В этом же томе помещены набросок «Степан Семенович Дубков и мои с ним разговоры», также сделанный, очевидно, в первой половине 1840-х годов, и «Natalia Karpovna» — один из последних, неосуществленных замыслов Тургенева, записанный Полиной Виардо под диктовку писателя по-французски (XIII, 315—316, 353—364, 708—709, 721—727).

Отметим еще стихотворение «Бейте, бейте, барабаны» (1872), являющееся переводом стихотворения У. Уитмена «Drum-Taps» (1861) (см.: XIII, 290—291, 690—691).[8]

Таким образом, полное собрание сочинений Тургенева весьма значительно обогащено за счет включения в него ряда новых текстов, ранее не входивших в собрания сочинений.

Существенной особенностью нового издания является наличие в каждом из томов большого раздела, озаглавленного «Варианты».[9] В состав его входят собственно варианты (прижизненных изданий и беловых автографов),[10] первоначальные редакции, имеющие самостоятельное значение, планы и конспекты, наконец, «формулярные списки» действующих лиц того или иного произведения и пр.

Из этих материалов отметим, в частности, представляющие несомненный интерес записи, связанные с работой над рассказом «Бригадир», первоначальный план и «формулярные списки» действующих лиц, а также варианты белового автографа повести «Несчастная», списки действующих лиц и формулярный список лиц нового рассказа, варианты белового автографа «Степного короля Лира» (см.: X, 324—326, 330—365, 376—405, 431—469, 482—500).

Значение всех этих материалов очень велико. Будучи обстоятельно прокомментированы, они вводят читателя в творческую лабораторию Тургенева, дают возможность впервые полностью представить процесс создания им того или иного произведения, уяснить существенные особенности его идейно-художественной концепции.

В примечаниях, составляющих третий раздел в каждом из томов, содержатся сведения обо всех печатных и рукописных источниках текста, обоснования выбора текста и внесенных в него исправлений, справки об истории печатания данного произведения, краткая характеристика его в целом, основные отзывы современной Тургеневу критики, сведения о прижизненных переводах на иностранные языки и, наконец, постраничный историко-литературный и реальный комментарий, необходимый для понимания текста современными читателями (I, 7).

В XV томе полного собрания сочинений, завершающем издание, напечатаны также три указателя: 1) указатель произведений Тургенева, помещенных в тт. I—XV; 2) указатель имен, упоминаемых в текстах Тургенева в тт. I—XV; 3) указатель под заглавием «Произведения Тургенева, не вошедшие в издание. Приписываемое Тургеневу и коллективное. Неосуществленные замыслы».

2

Подготовке к печати сочинений предшествовала большая работа над эпистолярным наследием Тургенева, охватывающим более полувека (1831—1883 годы). Письма писателя, оставаясь ценным памятником русской национальной культуры,

[8] См. также: И. С. Чистова. Тургенев и Уитмен. «Русская литература», 1966, № 2, стр. 196—199.

[9] О системе подачи вариантов см.: I, 475—476; о дополнениях и изменениях — V, 433—434.

[10] К романам «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь», к «Стихотворениям в прозе», к «Литературным и житейским воспоминаниям» напечатаны также наиболее существенные из вариантов черновых автографов.

lib.pushkinskijdom.ru

в то же время представляют собой важнейший исторический и литературный материал для изучения западноевропейской общественной жизни и культуры, отражают роль Тургенева как посредника между русской и зарубежными литературами. Много путешествуя, подолгу живя за границей, Тургенев видел в своей переписке прежде всего одно из важнейших средств для поддержания постоянной связи с горячо любимой им родиной.

Недаром одному из своих постоянных корреспондентов (И. П. Борисову) он писал 22 февраля (6 марта) 1863 года: «...Ваши большие, милые и умные письма всегда доставляют мне истинное удовольствие... от них веет таким родным — орловски-степным воздухом, что мне здесь, на чужбине, остается только благодарить да дышать поглубже» (Письма, V, 105).

Как и многие из его современников, Тургенев любил и умел писать письма. Они были для него школой художественного мастерства. Конечно, совсем не случайно две повести Тургенева («Переписка» и «Фауст») имеют эпистолярную форму, а во многих других произведениях («Яков Пасынков», «Ася», «Накануне», «Дым», «Новь») письма играют важную роль в развитии сюжета. В «Поездке в Полесье», «Рудине», «Дворянском гнезде», «Отцах и детях», «Стихотворениях в прозе» можно встретить отдельные цитаты из писем Тургенева к С. Т. Аксакову, П. В. Анненкову, В. П. Боткину, Я. П. Полонскому, П. Виардо и др.

В период до Октября, а также в особенности в советскую эпоху было напечатано в различного рода изданиях значительное количество писем Тургенева и отчасти писем к нему.[11] Однако в некоторых случаях (имеются в виду дореволюционные издания) письма Тургенева были напечатаны очень неисправно, с искажениями собственных имен, пропусками отдельных слов и даже фраз. В частности, этот упрек может быть адресован «Первому собранию писем Тургенева», подготовленному вскоре после смерти писателя и вышедшему в 1885 году.[12] Следует также отметить, что большинство дореволюционных изданий, в которых публиковались письма Тургенева, часто представляют ныне библиографическую редкость.

Из публикаций советского времени отметим следующие: «Тургенев и круг „Современника“» («Academia», М.—Л., 1930); «В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка. 1851—1869» («Academia», М.—Л., 1930); «Труды Публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. III («Academia», М., 1934); сборники «Литературный архив» (III, IV; изд. АН СССР, М.—Л., 1951, 1953) и др.

Однако именно после появления этих изданий стало совершенно ясным, что многие и многие письма Тургенева, находящиеся в архивохранилищах СССР и за рубежом, должны быть опубликованы, что найденные, собранные и напечатанные вместе с ранее известными, они по-новому представят нам Тургенева — писателя и гражданина, посредника между Россией и Западом, явятся дополнительным свидетельством его огромной начитанности и эрудиции в вопросах литературы, искусства, политики.

Возвращаясь к начальному периоду работы над подготовкой к печати полного собрания писем Тургенева, отметим, что после письменных обращений редколлегии в крупнейшие архивохранилища СССР многие из них, выявив у себя тургеневские материалы (переписку, автографы произведений, документы), прислали в Институт русской литературы составленные ими описи, что значительно облегчило дальнейшую работу. После этого сотрудники Тургеневской группы, тогда еще очень малочисленной (А. И. Батюто, Т. П. Голованова, Т. П. Ден, Е. И. Кийко, Л. Н. Назарова, Е. М. Хмелевская), поработав в этих архивах, а также в Центральном государственном архиве литературы и искусства, Государственной библиотеке СССР им В. И. Ленина, Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (имевших печатные перечни материалов о Тургеневе), пополнили уже составленную картотеку писем, включавшую ранее лишь опубликованные письма. В частности, были учтены автографы (в основном хранящиеся в ЦГАЛИ) большого количества писем Тургенева к П. В. Анненкову (как неопубликованных, так и на-

---

[11] Существенную помощь в работе над изданием оказал составленный Н. Г. Богдановой, ученицей Н. К. Пиксанова, перечень опубликованных до 1922 года писем Тургенева, хранящийся в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Неполные, но довольно подробные перечни наиболее значительных публикаций писем Тургенева содержатся в книгах М. К. Клемана: 1) Летопись жизни и творчества Тургенева. Ред. Н. К. Пиксанова. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 330—339; 2) И. С. Тургенев. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 212—217. См. также «Указатель писем», составленный Н. Л. Бродским (И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. XI, Гослитиздат, М., 1949, стр. 388—408). С. А. Рейсер в «Материалах для библиографии писем Тургенева и к Тургеневу» («Литературное наследство», т. 73 (II), 1964, стр. 357—411) смог уже воспользоваться сведениями из вышедших к тому времени томов полного собрания писем.

[12] Подробно об этом см.: М. П. Алексеев. Письма И. С. Тургенева. В кн.: Письма, I, 90—141; М. П. Алексеев, Н. В. Измайлов. Академическое издание писем И. С. Тургенева. «Вопросы литературы», 1957, № 2, стр. 173—178.

lib.pushkinskijdom.ru

печатанных ранее). Эти письма представляют весьма значительный интерес прежде всего для прояснения вопросов, так или иначе связанных с творческой историей многих произведений Тургенева.

Были также учтены автографы (реже копии с них) писем Тургенева С. Т., К. С. и И. С. Аксаковым, М. А., П. А., Н. А. и А. А. Бакуниным, В. Г. Белинскому, В. П. Боткину, Д. В. Григоровичу, А. В. Дружинину, М. Н. Каткову, Н. А. Некрасову, И. И. Панаеву, Я. П. Полонскому, М. М. Стасюлевичу и др. В отделе редких книг Научной библиотеки Московского государственного университета обнаружены были автографы писем к Е. Я. и Д. Я. Колбасиным, в Одесской публичной библиотеке — писем к Л. Я., Н. Я. и Л. Н. Стечькиным и т. д. Все они были включены в различные томы полного собрания писем.

Некоторые результаты (тогда же и позднее) дали письменные запросы в областные архивы и библиотеки (в частности, Курска, Минска, Смоленска), а также в музеи. Например, ряд писем и телеграмм Тургенева, различных документов (преимущественно связанных с имением писателя — Спасским-Лутовиновым) был выявлен, а затем подготовлен и прокомментирован для полного собрания писем при участии научных сотрудников Государственного музея И. С. Тургенева в Орле. Микрофильм неизвестных ранее писем Тургенева к виолончелисту А. А. Брандукову предоставил в распоряжение Тургеневской группы Дом-музей П. И. Чайковского в Клину (кстати, там же оказался еще ряд автографов писем Тургенева, в том числе письма писателя к С. И. Танееву, ранее уже опубликованного).

Наиболее трудным делом представлялось выявление автографов писем Тургенева, находящихся за рубежом. Однако ввиду международного значения издания в их поиски (а нередко и в подготовку к изданию и в комментирование) вскоре включились также ученые ГДР, Франции, Англии и других стран, оказавшие редколлегии полного собрания писем Тургенева весьма ощутимую помощь.

Тургенев учился в Берлинском университете, он подолгу жил в Германии и имел тесные связи со многими выдающимися немецкими писателями и критиками XIX века. В его эпистолярном наследии значительную часть составляют письма к немецким деятелям культуры. В разыскании автографов этих писем, в их комментировании совместно с сотрудниками Пушкинского дома в течение ряда лет принимала участие группа исследователей из Института славистики Академии наук в Берлине (ГДР) во главе с Г. Цигенгайстом (Х. Раппих, Г. Ионас, К. Леман-Шультце и др.).

Так именно благодаря сотрудничеству с Институтом славистики редколлегии полного собрания писем удалось получить микрофильмы, фото- или машинописные копии с автографов писем Тургенева, хранящихся в ГДР, Австрии и ФРГ. Это письма к немецким писателям: Т. Шторму, Б. Ауэрбаху, П. Гейзе, австрийскому поэту М. Гартману, к журналистам и редакторам ряда периодических изданий — Ю. Роденбергу, Л. Фридлендеру, П. Линдау и др. Некоторые из этих писем Тургенева частично были напечатаны ранее в русских переводах и в оригиналах, но или не полностью, или с искажениями. Теперь тексты их подверглись тщательной проверке по подлинникам.

Впервые опубликованы в полном собрании писем Тургенева 23 его письма к М. Гартману (1859—1869 годы), участнику революции 1848 года в Германии и Австрии, который был в дружеских отношениях с А. И. Герценом и М. А. Бакуниным. Стихотворения Гартмана начиная с 1859 года переводились на русский язык М. Л. Михайловым и А. Н. Плещеевым. Тургенев сблизился с Гартманом в 1856 году, в 1860-х годах встречался с ним в Бадене и в Штуттгарте. Гартман перевел на немецкий язык ряд произведений Тургенева: «Муму», «Постоялый двор», «Три встречи», «Дым». Он является также автором статей о Тургеневе (в частности, предисловия к немецкому переводу «Муму»). Письма Тургенева к Гартману, подлинники которых хранятся в Венской городской библиотеке, написаны на немецком и частично французском языках. В них содержатся отклики Тургенева на события общественно-политической жизни Германии, идет речь о переводах Гартмана, о критических статьях, появившихся в русских журналах после публикации романа «Отцы и дети» и т. д.

Двенадцать писем Тургенева к П. Линдау — немецкому писателю и театральному критику, основателю и редактору журналов «Die Gegenwart» и «Nord und Süd», относятся к 1874—1882 годам. Эти письма связаны с сотрудничеством русского писателя в журнале «Die Gegenwart», в котором были напечатаны немецкие переводы двух его произведений — «Сон» и «Рассказ отца Алексея». В одном из писем Тургенева содержится отклик его на статью о собственном творчестве (автором ее был Л. Пич), напечатанную в «Nord und Süd».

Представляют несомненный интерес и семь писем Тургенева к Т. Шторму (1865—1876 годы). В них содержатся отзывы о новеллах и стихотворениях Шторма, отклики на немецкие переводы произведений Тургенева, размышления о событиях европейской общественной жизни.

В пяти письмах Тургенева (1868—1869 годы) к Б. Ауэрбаху — автору рассказов и романов из народной жизни, пользовавшихся популярностью в России, речь идет о посредничестве Тургенева между Б. Ауэрбахом и М. М. Стасюлевичем, опубликовавшим в «Вестнике Европы» роман немецкого писателя «Дача на Рейне».

lib.pushkinskijdom.ru

Не менее тесными были связи русского писателя с французскими литераторами. В течение долголетнего пребывания во Франции Тургенев оказал значительное влияние на литературную жизнь этой страны. «Все должны учиться у Вас, все без исключения», — писала Тургеневу Ж. Санд.[13] Тургенев был близким другом Г. Флобера, приятелем А. Доде, Г. де Мопассана, Э. Гонкура, Э. Золя. Произведения русского писателя переводил на французский язык П. Мериме.

Главный редактор издания академик М. П. Алексеев во время пребывания в Париже познакомился с французским комментатором писем П. Мериме, издаваемых ныне во Франции, доктором М. Партюрье. Последний является обладателем автографов (41) неопубликовавшихся ранее писем Тургенева к Валентине Делессер — приятельнице П. Мериме и М. Дюкана. Тургенев был знаком с В. Делессер более двадцати лет и в своих письмах часто советовался с ней и по семейным делам, и по ряду литературных вопросов. Д-р Партюрье принял участие в подготовке этих писем к изданию. Благодаря содействию П. Р. Заборова был получен от французской исследовательницы К. Боннье де ля Шапель микрофильм более ста писем Тургенева (1861—1883 годы) к П.-Ж. Этцелю — крупнейшему французскому издателю и политическому деятелю. Впервые опубликованные в издании, эти письма свидетельствуют о дружеских отношениях Тургенева с Этцелем, продолжавшихся до конца жизни писателя. В изданиях Этцеля появились на французском языке почти все произведения Тургенева, написанные им после 1862 года (в частности, «Дым», «Вешние воды»). Об этом и идет в основном речь в письмах к нему русского писателя.

После поездки во Францию в 1962 году академика М. П. Алексеева, благодаря любезному содействию французских ученых, в первую очередь академика А. Мазона и профессора Сорбонны А. Гранжара, были получены из Франции фото- и машинописные копии большого количества писем Тургенева к Флоберу (91),[14] М. Дюкану (15), Э. Гонкуру (19), Т. Готье (1), Сент-Беву (1). Тексты этих писем, частично уже известных в печати, теперь были тщательно проверены по фотокопиям автографов. Позднее Р. Эрваль (Руан) прислал фотокопию хранящегося в его личном собрании письма Тургенева к Жорж Санд.

Как известно, Тургенев в 1879 году был избран почетным доктором Оксфордского университета в Англии. Он был хорошо знаком с рядом английских писателей и литераторов, а также политических деятелей. Однако, к сожалению, письма Тургенева к этим адресатам известны в очень незначительном количестве (исключение составляют лишь 46 писем к В. Рольстону — фольклористу, критику, историку литературы и переводчику на английский язык произведений Тургенева и других русских писателей. Подлинники их хранятся в Институте русской литературы АН СССР).

Тем не менее и из Англии редколлегия издания получила ряд автографов и фотокопий писем Тургенева, причем не только к английским адресатам. Профессор Дж. Симмонс, заведующий славянским отделением библиотеки Тейлоровского института Оксфордского университета, систематически присылал подлинники и фотокопии различных писем Тургенева, в том числе фотокопии двух неизвестных ранее в печати писем Тургенева к Т. Карлейлю — английскому писателю, историку и публицисту, одного неопубликованного письма к Я. П. Полонскому, трех неизвестных ранее писем к скрипачу Адольфу Бродскому и др. Кроме того, от профессора Симмонса были получены фотокопии посвященных Тургеневу страниц английских газет и журналов XIX века, отсутствующих в библиотеках СССР.

Фотокопии и микрофильмы писем Тургенева поступали также и из других стран. В частности, из Чехословакии от доктора Р. Гребенчиковой (Прага) была получена фотокопия письма Тургенева к Иозефу Вацлаву Фричу — писателю и политическому деятелю, активному участнику Пражского восстания; от К. Швехла (Прага) — копия письма к П. А. Писемскому. Микрофильм с двумя письмами Тургенева к А. Людсканову, болгарскому общественному деятелю, прислан был из Софии профессором В. Велчевым; фотоснимки двух писем Тургенева (в том числе письма к чешскому переводчику И. Пенижеку) прислал из Вены профессор Р. Ягодич. Благодаря норвежскому исследователю Перу Е. Сейерстедту (Осло) получена была фотокопия неизвестного письма Тургенева к Х. Бойесену (подлинник хранится в Корнельском университете в США), а также копия отрывка из другого письма к этому же адресату. Х. Бойесен, писатель, родившийся в Норвегии, но с 1869 года живший в Америке, является переводчиком на английский язык рассказа «Конец Чертопханова», а также автором воспоминаний о знакомстве с Тургеневым и статьи о нем. Кроме того, Пер Е. Сейерстедт прислал в редколлегию оттиск статьи из журнала «Scando-Slavica» (t. XI), содержащей еще два письма Тургенева: к Бойесену и к Хоуэллсу (1874, 1882), также теперь включенных в издание. Эти письма представляют интерес по своему содержанию: в них идет речь о сочув-

[13] «Интернациональная литература», 1939, № 1, стр. 227.

[14] См.: М. П. Алексеев. По следам рукописей И. С. Тургенева во Франции. «Русская литература», 1963, № 2, стр. 71—73.

lib.pushkinskijdom.ru

ственном отношении к произведениям Тургенева со стороны американских читателей того времени и о желании писателя посетить Америку.

В журнальной статье нет возможности рассказать о всех тех зарубежных ученых и учреждениях, которые помогли осуществить полное издание писем. Однако отметим еще К. Наруми (Хиросака), М. Патридж (Нотингам) и Королевскую библиотеку в Копенгагене, предоставивших редколлегии фотоснимки и микрофильмы нескольких писем Тургенева.

Основные принципы, выработанные редколлегией для полного собрания писем Тургенева, заключались в следующем. Все тексты писем были расположены в одном хронологическом ряду,[15] с общей нумерацией, проходящей по всем томам, включающим собственно письма, т. е. личные обращения Тургенева к тем или иным индивидуальным адресатам, а «иногда и к коллективным — например, письма в литературные организации, в редакции газет и журналов, если эти обращения не представляют собою критических статей, публицистических выступлений или художественных очерков, входящих в собрание сочинений; сюда же относятся коллективные письма с участием Тургенева — с его подписью или с написанными им частями текста» (Письма, I, 10).

В издание вошли также, кроме этого основного материала, «Официальные письма и деловые бумаги», представляющие собой обращения Тургенева в различного рода учреждения, учебные заведения или к лицам, занимающим какое-либо официальное положение. Выделение такого рода писем в специальный раздел обусловлено было отражением в них не личных, а лишь служебных или официальных отношений.

В особом разделе каждого из томов напечатаны переводы на русский язык иноязычных писем.

Пояснительный аппарат к текстам писем составили в издании примечания, содержащие в себе разного рода историко-литературные, биобиблиографические и исторические пояснения, и указатели четырех родов: писем Тургенева по адресатам; мест его пребывания за данный период; произведений Тургенева, упоминаемых в тексте и в примечаниях; аннотированный указатель личных имен, встречающихся в тексте и в примечаниях (включая имена адресатов писем, отмеченных здесь звездочками). Следует сказать, что письма Тургенева были так подробно прокомментированы (во взаимосвязях друг с другом) впервые.

Из 6264 писем, которые напечатаны в тринадцати томах полного собрания писем Тургенева (фактически в пятнадцати, так как XII и XIII томы состоят каждый из двух книг), 1638 опубликованы впервые. Собранные и напечатанные вместе, эти письма прежде всего дают обширный и чрезвычайно ценный материал для изучения биографии писателя и его творчества, начиная от ранних произведений и кончая последними созданиями — «Стихотворениями в прозе» и «Кларой Милич».

Письма раскрывают перед нами образ Тургенева — взыскательного художника, внимательно и терпеливо прислушивавшегося к критическим замечаниям со стороны своих многочисленных корреспондентов, в особенности П. В. Анненкова, который по справедливости может быть назван первым литературным советчиком писателя. В письмах Тургенева к этому критику, автору многих статей о его творчестве (и в ответных письмах Анненкова, широко использованных в примечаниях), в изобилии содержатся сведения, позволяющие гораздо более полно и всесторонне представить себе творческую историю почти всех наиболее значительных произведений писателя. Следует также отметить, что по письмам Тургенева, в особенности к его русским адресатам, можно составить мнение о его литературно-эстетических и литературно-критических взглядах. Ведь они, эти письма, отражают постоянный и пристальный интерес Тургенева к родной русской литературе, содержат часто глубоко верные и проницательные, порою противоречивые и сложные, но всегда очень искренние отзывы о творчестве Л. Н. Толстого, Н. А. Некрасова, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, А. А. Фета, Ф. И. Тютчева, Я. П. Полонского и многих других писателей и поэтов.

После издания полного собрания писем значительно углубились и расширились наши сведения о прижизненных переводах произведений Тургенева на иностранные языки. Так, стало известно о постоянном участии самого Тургенева в этих переводах, участии, выразившемся в редактировании, составлении примечаний пояснительного характера, необходимых для читателей-иностранцев, изменений (частичных) в тексте переводов по сравнению с оригиналом и т. д.

Гораздо более глубокими и многосторонними стали после издания полного собрания писем Тургенева (и комментариев к ним) и наши представления о писателе как посреднике между русской и зарубежными литературами. Тургенев систематически и неустанно хлопотал о переводах на иностранные языки произведений своих современников — Л. Н. Толстого, А. Н. Островского, А. Ф. Писемского, а также великих русских писателей недавнего прошлого — Пушкина, Лермонтова и Гоголя. С другой стороны, он хотел познакомить русского читателя с произведениями за-

[15] Тексты писем, поступивших позднее, напечатаны в конце XIII тома писем (кн. 2).

lib.pushkinskijdom.ru

падноевропейских мастеров слова. Так, он всемерно способствовал тому, чтобы сочинения Золя (в частности, ряд его статей и роман «Проступок аббата Муре») появились в русских переводах, причем в России ранее, чем во Франции. По рекомендации Тургенева Золя сделался парижским корреспондентом «Вестника Европы». Писатель также содействовал появлению на страницах того же журнала и газеты «Порядок», издаваемой М. М. Стасюлевичем, переводов произведений Мопассана.

Интересные сведения о приглашении Тургенева на празднование 100-летия со дня рождения Вальтера Скотта, об избрании русского писателя вице-президентом Международного литературного конгресса в Париже в 1878 году, о присуждении ему степени доктора Оксфордского университета в 1879 году, одним словом, свидетельства международного авторитета Тургенева содержатся в его письмах и примечаниях к ним, насыщенных труднодоступными для советских исследователей архивными и печатными материалами, часто из иностранной периодики.

Однако значение эпистолярного наследия Тургенева было бы охарактеризовано далеко не полностью, если бы мы не сказали о том, насколько полно в нем отразились общественно-политические взгляды писателя.

Живя последние десятилетия за границей, Тургенев никогда не переставал интересоваться тем, что происходило на его Родине, и не только в области литературы и искусства. Иначе и не могло быть. Ведь в течение всей своей литературной деятельности Тургенев был художником, изображавшим явления русской общественной жизни в эпоху больших социальных сдвигов, связанных с падением крепостного права и развитием сначала революционно-демократического, затем народнического движения.

В целом ряде писем Тургенева конца 1850-х годов отражено его глубокое сочувствие делу подготовки реформы 1861 года. Тогда Тургенев, автор «Записок охотника», склонен был возлагать на предстоящие реформы большие надежды.

Переживания и хлопоты писателя, связанные с привлечением его к следствию «о лицах, обвиняемых в сношениях с лондонскими пропагандистами», т. е. с Герценом, Огаревым и Бакуниным (так называемый «процесс 32-х»), буквально заполняют его письма, относящиеся к 1863 году. В издании впервые опубликованы новые документы, в частности черновики писем Тургенева к А. А. Суворову (петербургскому генерал-губернатору) от 25 января (6 февраля) и к Александру II от 22 января (3 февраля) 1863 года, микрофильм которых получен был из парижской Национальной библиотеки. Вместе с расписками, выданными М. Л. Налбандяну 1 (13) июня 1862 года и русскому посольству в Париже 22 января (3 февраля) 1863 года, и письмом в Сенатскую следственную комиссию от 7 (19) января 1864 года они существенно дополняют наши представления о причастности Тургенева к «процессу 32-х» (Письма, V, 383—384; 387—389; 390, 401; 691—694, 697).

Из писем 1875 года видно, что Тургенев глубоко сочувствовал борьбе балканских славян за политическую свободу и национальную независимость. Но писатель был противником того нового закабаления, какое под флагом «освобождения братьев-славян» пропагандировалось официальными представителями российского самодержавия (Письма, XI, 431).

Значительная группа писем раскрывает знакомство и сношения Тургенева с представителями революционной среды 1870-х—начала 1880-х годов (Н. В. Чайковским, М. Л. Веллером, С. Л. Клячко, П. Ф. Бакшевичем и др.). Тургенев не только оказывал материальную поддержку журналу П. Л. Лаврова «Вперед», но и стремился подыскать заработки многим молодым политическим эмигрантам. Так, например, он усиленно искал какую-либо работу революционеру-народнику С. Л. Клячко, эмигрировавшему во Францию в 1873 году. В издании впервые публикуются восемь писем Тургенева к Клячко, которого писателю в конце концов удалось устроить в «Вестник Европы» в качестве «венского корреспондента».

О возвращении на родину Веллера и Клячко Тургенев ходатайствовал перед министром внутренних дел М. Т. Лорис-Меликовым.

В 1880—1881 годах в Петербурге студенты П. Ф. Якубович, В. Н. и И. Н. Шаталовы и другие задумали издание литературного сборника «Отклик» и обратились к Тургеневу с просьбой принять участие в нем. Писатель собирался дать в сборник воспоминания о М. А. Бакунине, однако вскоре он принужден был отказаться от своего намерения, так как понял, что из-за цензурных условий ему не удастся объективно охарактеризовать личность Бакунина. Обо всем этом читатели узнают из трех писем Тургенева к В. Н. Шаталову (и примечаний к ним), впервые опубликованных в XIII томе полного собрания писем (по копиям ЦГАЛИ).[16]

Глубоко волновали Тургенева и события западноевропейской общественно-политической жизни. В молодости путешествовавший по Италии, писатель навсегда сохранил интерес к этой стране и ее народу, интерес с особенной силой вновь вспыхнувший в нем тогда, когда там началась борьба против австрийского владычества, возглавляемая Гарибальди. В связи с этими событиями Тургенев писал Е. Е. Ламберт 12 (24) июня 1859 года: «...если бы я был помоложе, я бы бросил

[16] См. также: Б. Г. Окунев. Тургенев и литературный сборник «Отклик». «Русская литература», 1968, № 1, стр. 183—187.

lib.pushkinskijdom.ru

всякую работу и поехал бы в Италию — подышать этим, теперь вдвойне благодатным воздухом. — Стало быть, есть еще на земле энтузиазм? Люди умеют жертвовать собою, могут радоваться, безумствовать, надеяться? Хоть посмотрел бы на это — как это делается?» (Письма, III, 306).

В период франко-прусской войны Тургенев 27 июля (8 августа) 1870 года писал П. В. Анненкову: «...в одном бесповоротном падении наполеоновской империи вижу спасение цивилизации, возможность свободного развития свободных учреждений в Европе» (Письма, VIII, 261). Письма этого времени представляют несомненный интерес не только для биографов Тургенева, но и для историков Западной Европы начала 1870-х годов.

Размышления писателя о Парижской коммуне, резкие слова осуждения по поводу кровавой расправы реакции с коммунарами, высказывания о создании Третьей республики и исключительно тяжелом для французского народа Франкфуртском мире также занимают в письмах Тургенева значительное место.

Все, о чем говорилось выше, конечно, не исчерпывает и малой доли тех разнообразных тем, которым посвящена переписка Тургенева. Отметим лишь, что в письмах Тургенева, всесторонне образованного человека, преклонявшегося перед красотой во всевозможных ее проявлениях, также нашли отражение вопросы не только русского, но и мирового искусства (музыки, живописи, скульптуры, театра).

Наконец, письма рисуют нам образ Тургенева — человека мягкого и гуманного, отзывчивого и доброго, но способного тем не менее с убежденностью отстаивать свои взгляды и принципы, неисправимого «западника», все свои надежды возлагавшего на прогресс и эволюцию, верящего в великое будущее своей Родины.

Представляют большой интерес письма Тургенева к женщинам, в особенности к П. Виардо, Е. Е. Ламберт, М. А. Маркович (Марко Вовчок), Ю. П. Вревской, М. Г. Савиной и др.

Чувством огромной, всепоглощающей любви окрашены письма к Полине Виардо. Задушевностью и заботой о молодой писательнице проникнуты письма Тургенева к М. А. Маркович. По справедливому мнению И. Я. Айзенштока, «шутливые по форме и вместе с тем глубоко лиричные письма к Ю. П. Вревской и сейчас читаются как фрагменты очень „тургеневской“ повести в письмах...» (Письма, XI, 432). С М. Г. Савиной, исполнительницей роли Верочки в пьесе «Месяц в деревне», Тургенев познакомился уже на склоне лет. Его письма к Савиной отражают восхищение ее мастерством, чувство влюбленности писателя в молодую актрису.

Заканчивая краткий обзор полного собрания писем Тургенева, нельзя не процитировать следующих слов академика М. П. Алексеева из статьи, открывающей I том: «Письма Тургенева — этого несомненного мастера эпистолярного жанра — раскроют нам новые аспекты в его творчестве, подчеркнут лишний раз органическую связь его писем с произведениями, засвидетельствуют многообразие интересов, широту горизонтов, изобилие связей великого художника слова с людьми разных поколений, разных социальных слоев, разных профессий — не только России его времени, но и других стран мира» (Письма, I, 144).

3

Каково же значение полного собрания сочинений и писем Тургенева для дальнейшего изучения жизни и творчества писателя, для литературоведения в целом?

Появление в свет обеих серий этого издания, сочинений и писем, взаимно дополняющих и обогащающих друг друга, во-первых, предоставляет огромные возможности для более глубокого и всестороннего исследования биографии и творчества самого Тургенева, становления его своеобразного художественного реалистического метода, прояснения идейно-художественных позиций, мировоззрения писателя, изучения языка и стиля его произведений (в широком смысле этого слова; в этом отношении особенно существенным является раздел «Варианты»), разработки вопросов, связанных с творческой историей важнейших созданий Тургенева — его романов, рассказов и повестей, стихотворений в прозе, «Литературных и житейских воспоминаний».

Во-вторых, материалы издания дают основания для дополнения и уточнения, а в отдельных случаях и пересмотра наших суждений о месте, роли и значении Тургенева в истории русской литературы XIX века — о связи его творчества с творчеством предшественников (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) и современников (Некрасов, Чернышевский, Добролюбов, Герцен, Гончаров, Писемский, Островский, Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой и др.).

Так, например, публикации текста подробного плана романа «Два поколения», наброска «Степан Семенович Дубков и мои с ним разговоры», вариантов черновых автографов повести «Постоялый двор» и романа «Дворянское гнездо» (VI, 379—388; 594—605; XIII, 315—316, 523, 708—709; VII, 305—378) [17] позволяют глубже изучить

[17] См. также: Тургеневский сборник, II, Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 12—60.

lib.pushkinskijdom.ru

вопрос о гоголевских традициях в творчестве Тургенева 1840—1850-х годов и вместе с тем наблюдать процесс выработки собственного литературного стиля писателя.

В ряде писем, опубликованных в издании, содержатся интересные данные об эволюции отношения Тургенева к писателям-демократам: В. А. Слепцову, Ф. М. Решетникову, Н. В. и Г. И. Успенским (Письма, VII, 445). Вместе с материалами, известными ранее, они дают возможность по-новому подойти к постановке такой неразработанной в литературоведении темы, как «Тургенев и демократическая литература 60—70-х годов».

Разрешение проблемы «Тургенев и революционное движение 70-х—начала 80-х годов» также невозможно теперь без привлечения ряда материалов, напечатанных в XIII томе полного собрания сочинений, в частности набросков так и не завершенной повести «Natalia Karpovna». Эти наброски свидетельствуют о том, что Тургенев собирался снова обратиться к социальной проблематике предшествующих романов, желая воссоздать образы различных своих современников — носителей революционных убеждений. Можно провести некоторую аналогию между героями «Нови» и действующими лицами повести «Natalia Karpovna».[18] Характерно, однако, что в набросках к неосуществленной повести Тургенева отсутствует тема разочарования, крушения надежд, определяющая итог идейных исканий как Нежданова, так и Маркелова. По справедливому мнению И. А. Битюговой, в этом «сказались внутренние сдвиги, которые произошли в отношениях Тургенева с передовой молодежью к 80-м годам» (XIII, 726).

Изучению вопроса о Тургеневе и революционном движении последней трети XIX века способствует и публикация конспекта рассказа «Отчаянный» (XIII, 405—407), а также других материалов, опубликованных в издании, в частности писем Тургенева к отдельным представителям русского революционного движения (о чем уже говорилось выше).

Совершенно неизученным оставался до сих пор вопрос о месте и роли Тургенева в журнале «Вестник Европы», в котором писатель печатался начиная с 1868 года. Длительные дружеские отношения связывали Тургенева с М. М. Стасюлевичем — редактором и издателем этого журнала. Помимо того, что сам Тургенев в годы 1868—1883 помещал свои произведения почти исключительно в «Вестнике Европы», он постоянно отыскивал для журнала все новых и новых беллетристов, корреспондентов, переводчиков, тем самым в известной степени влияя на характер этого издания, его направление и пр.

Опубликованная в полном собрании писем и в третьем «Тургеневском сборнике» переписка Тургенева и Стасюлевича, а также письма к начинающим писательницам А. Н. Луканиной, Л. Я. Стечькиной, Л. Ф. Нелидовой и др. (вместе с примечаниями к ним) вносят существенные дополнения к тому, что было уже известно о деятельности Тургенева в «Вестнике Европы», показывают необходимость и своевременность обращения к этой теме.

Так же мало исследован до сих пор вопрос о прижизненных переводах многих произведений Тургенева, большей частью отредактированных им самим. Ряд материалов, опубликованных в полном собрании сочинений и писем, намечает темы для дальнейшей работы.

К числу таких материалов относится, например, хранящийся в парижской Национальной библиотеке черновой автограф заключения, написанного Тургеневым специально для французского перевода повести «Первая любовь» (1863) (см. IX, 374—375).[19] Чрезвычайно интересные разночтения русского текста романа «Дым» с французскими переводами 1867 и 1868 годов (последний из них был выправлен и отредактирован самим автором) приведены в статье Р. М. Гороховой.[20] Из писем Тургенева к его немецким (Л. Пич, Л. Кайслер и др.) и французским (Ж. Этцель, Э. Дюран-Гревиль и др.) переводчикам и издателям явствует, что русские тексты произведений писателя не всегда целиком соответствовали текстам переводов. Сопоставления их друг с другом для выявления тех изменений, которые Тургенев вносил, редактируя переводы, также дело будущих исследователей. Это один из аспектов постановки вопроса о мировом значении творчества Тургенева.

Важно отметить, наконец, что полное собрание сочинений и писем Тургенева дает богатейший материал также и для исследования проблемы становления и развития критического реализма. Изучение творческой истории того или иного из произведений Тургенева помогает исследователям осознать и раскрыть общие закономерности развития русской реалистической прозы XIX века.

Высоко ценят творчество Тургенева, его художественное мастерство, язык и стиль его произведений советские писатели.

---

[18] О необходимости сопоставить названные произведения писал Г. А. Бялый (Г. А. Бялый. Тургеневский том «Литературного наследства», «Вопросы литературы», 1965, № 4, стр. 219).

[19] Е. И. Кийко. Окончание повести «Первая любовь». «Литературное наследство», т. 73 (1), 1964, стр. 59—68.

[20] Тургеневский сборник, V, 1968.

lib.pushkinskijdom.ru

М. Горький во многих своих письмах, адресованных к начинающим писателям, а также в ряде статей неоднократно советовал почаще читать Тургенева, которого всегда считал выдающимся художником слова. Так, в письме к И. М. Касаткину от 16 февраля 1926 года Горький утверждал, что «русский писатель должен писать русским языком Тургенева, Толстого».[21] А в письме к А. П. Чапыгину, которое относится, по-видимому, к 1910 году, советовал ему: «...учитесь форме у Короленко, Чехова, Тургенева и — Пушкина».[22]

Как известно, Горький в автобиографической повести «В людях» назвал «Записки охотника» «удивительными», отнеся их к числу тех книг, которые «вымыли» ему душу, «очистив ее от шелухи впечатлений нищей и горькой действительности».[23]

Внимание Горького привлекали и «Стихотворения в прозе». Об этом можно судить, в частности, на основании его письма к К. А. Аракеляну от 1 июля 1931 года. Рекомендуя своему адресату писать «маленькие, совсем миниатюрные вещи», Горький советовал ему в качестве образца взять «Стихотворения в прозе» Тургенева.[24]

К. А. Федин, один из создателей советского романа, по его собственному признанию (в письме к Н. Н. Никитину от 3 октября 1944 года), учился у Тургенева мастерству композиции, находя «Дым» «необычайно смелым по виртуозному соединению лирики с общественной темой, любовных эпизодов с рассуждениями о сельском хозяйстве, и по тому упоению властью художника над миром, которое живет на каждой странице».[25]

Тургенев был одним из любимых писателей молодого А. Н. Толстого. Тургеневские традиции можно проследить и в ранних его произведениях, и в «Хождении по мукам». Не случайно тот же К. А. Федин в статье, посвященной трилогии Толстого, говоря о его героинях — Даше и Кате, подчеркивал: «У них есть предшественницы, мы знаем этих русских девушек и женщин, определяемых словом — тургеневские, они возвышенны, чисты и, не поступаясь женственностью, никогда не теряют самообладания».[26]

Наконец, А. А. Фадеев, чьи неоднократные высказывания об авторе «Записок охотника» свидетельствуют о большой любви этого писателя к Тургеневу, говоря о тургеневском способе «изображения юности, женской красоты», считал, что «это то, чего недостает нашей литературе». По мнению Фадеева, «нашим учителям в школах надо больше, как можно больше рекомендовать молодым людям читать Тургенева. Пушкин и Тургенев — это родоначальники нашей прозы».[27]

В дни, когда в СССР и за рубежом широко отмечается 150-летие со дня рождения Тургенева, мы вспоминаем о нем как об одном из выдающихся представителей русского критического реализма, считавшем, что «точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастие для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» (XIV, 100).

Тургенев, один из выдающихся мастеров социально-психологического романа в русской литературе, продолжавший и развивавший пушкинские традиции, писатель-гуманист, который показал в «Записках охотника» потенциальные силы народа и его духовную одаренность, создатель высокого образа революционера и замечательной галереи образов русской женщины, несравненный мастер пейзажа, — близок и дорог нам.

А. А. АЛЕКСАНДРОВ

О СТИХОТВОРНОЙ ПОВЕСТИ 30-х ГОДОВ

В советской литературе 30-х годов интерес к эпическому изображению действительности («Мы живем в стране и атмосфере, для которой характерна именно эпика...») [1] вел в прозе к развитию многопланового социально-психологического

[21] Институт мировой литературы им. Горького (далее — ИМЛИ), архив Горького, ПГ-рл, 18-59-33, л. 1.

[22] ИМЛИ, архив Горького, ПГ-рл, 5-2-28, л. 2.

[23] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 13, Гослитиздат, М., 1951, стр. 357.

[24] ИМЛИ, архив Горького, ПГ-рл, 2-5-1, лл. 2—3.

[25] См.: Б. Брайнина. Живая вода искусства. «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 155.

[26] Конст. Федин. Писатель. Искусство. Время. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 200—201.

[27] А. Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. Изд. 2-е. Изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 857.

[1] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1956, стр. 442.

lib.pushkinskijdom.ru

романа, к эпопее; в поэзии же «тяга к эпосу» [2] особенно рельефно проступила в стихотворной повести.

Стихотворную повесть мы рассматриваем как один из основных типов или разновидностей поэмы 30-х годов. Дискуссия о поэме, проходившая на страницах «Литературной газеты» в 1965 году, еще раз обнаружила и подтвердила разнообразие в определениях этого жанра, предлагаемых исследователями и поэтами. Одни склонны предоставлять ведущее место в поэме эпическому началу, другие — лирическому. Скульптурная выразительность действующих лиц, что, по мнению одних, есть вершина искусства поэмы, отрицается другими в пользу «фрагментарности», кажущейся «обрывочности», многопланового построения лирической темы.

Из столь противоречивых определений трудно составить общее, а тем более целостное представление о поэме, обнимающее несколько литературных периодов. Но из противоречия в определениях не следует, что часть из них ложна. В подавляющем большинстве они имеют исторические корни и если не объясняют в целом, «что есть поэма», то «высветляют» ее типы. И поскольку на каждом этапе литературного процесса выдвигаются те или иные типы, то определить поэму как жанр — значит проанализировать ее исторически сменяющиеся разновидности.

Стихотворная повесть и явилась наиболее значительной разновидностью поэмы во второй половине 30-х годов. К ней обратились поэты старшего и младшего поколений.

Николай Заболоцкий от «Торжества Земледелия» (1930) и «Безумного волка» (1931), философской утопии и сказки, переходит к «Лодейникову», неторопливому повествованию о современнике.

Леонид Мартынов в 1936 году заканчивает «Правдивую историю об Увенькае...». За этой сибирской повестью последовали другие: «Тобольский летописец» (1937), «Искатель Рая» (1937), «Волшебные сады» (1938), «Домотканная Венера» (1939).

С подзаголовком «стихотворная повесть» публикует в 1940 году «Маяковский начинается» Николай Асеев.

От стихотворного очерка «Путь к социализму» (1931), состоявшего из отрывочных, часто случайных наблюдений, идет к сказочной и одновременно бытовой повести «Страна Муравия» (1936) Александр Твардовский. Между этими произведениями связующим звеном становится «Вступление» (1933). Колебания Петрова, героя поэмы, его сочувствие колхозному порядку и боязнь нововведений находятся в центре внимания автора «Вступления». Такого серьезного анализа крестьянской психологии не было в первой, подчеркнуто хроникальной поэме. Но только в стихотворной повести «Страна Муравия» характер крестьянина-середняка изображен во всей широте и достоверности.

Даже те, кто в начале 30-х годов писали агитпоэмы, теперь, в середине и конце десятилетия, увлеченные общим направлением, выступают с повестями в стихах. Безыменский в двух номерах «Красной нови» печатает «Петербургского кузнеца» (1939) с подзаголовком «повесть». Демьян Бедный сочиняет «героическую повесть» «Красноармеец Иванов» (1936).

Конечно, стихотворная повесть не была единственной разновидностью поэмы в 30-е годы. Писались и лирические поэмы: «Бермамыт» С. Щипачева (1937), «Твоя поэма» С. Кирсанова (1937), «Зима этого года» М. Алигер (1938), «Пять страниц» К. Симонова (1938). Своеобразные политико-философские трактаты в стихах создавали в это время В. Державин («Первоначальное накопление» (1934) и «Северная поэма» (1935)), П. Антокольский («Кощей» (1937)). С так называемыми «маленькими поэмами» выступили А. Сурков и М. Исаковский.

Но эти и другие виды поэмы и по числу и по общественно-литературному резонансу уступали стихотворным повестям, а в отдельных случаях прямо примыкали к ним, как например лирическая поэма «Бермамыт», которая в первоначальном авторском плане была частью стихотворной повести «Еланин».[3]

Большинство произведений интересующего нас жанра было посвящено исторической и историко-революционной теме.

Из повестей, опиравшихся на исторический материал, помимо уже указанных произведений Л. Мартынова, назовем: «Иван Болотников» В. Каменского (1934), «Ледовое побоище» и «Суворов» К. Симонова (1937, 1939), «Слово о Мамаевом побоище» и «Ива» В. Саянова (1938, 1939), «Конь» Д. Кедрина (1940), «Скоморох Овсей Колобок» и «Великая Замятня» Н. Рыленкова (1938, 1940).

Историко-революционной теме посвящены «Моя Африка» и «Самсон» Б. Корнилова (1935, 1936), «Ушедшие в камень» Г. Шенгели (1937), «Оренбургская повесть» В. Саянова (1939), «Портрет партизана» С. Васильева (1940), поэмы Безыменского и Бедного, Троицкого и Инге.

Коллективизация стала основной темой стихотворных повестей о современности («Страна Муравия» А. Твардовского, «Кулаки» П. Васильева (1936), «Судьба»

---

[2] А. Сурков. О советской поэзии. «Литературная газета», 1936, № 11 (574), 16 февраля.

[3] В. Дементьев. Степан Щипачев. «Советский писатель», М., 1956, стр. 51.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. Грибачева (1937), «Варя Одинцова» А. Жарова (1938), «Мать и сын» А. Яшина (1938)). К числу повестей о современности отнесем также «Сад» Д. Семеновского (1936) и «Маяковский начинается» Н. Асеева (1940), незаконченные «Христолюбовские ситцы» П. Васильева и «Лодейникова» Н. Заболоцкого.

Распространение стихотворной повести вызвано было определенными художественными тенденциями в советской поэзии второй половины 30-х годов.

Прежде чем коснуться этих тенденций, напомним, что для литературы XIX века стихотворная повесть была провозвестником и детищем реализма. Повесть в стихах Пушкина, Лермонтова, Баратынского способствовала формированию реалистического метода в русской литературе.

Само обращение к стихотворной повести, для которой, если иметь в виду ее структуру, обязательна сюжетная организованность, психологическая многогранность характеров, конкретность деталей, служит признаком становления реалистического метода у того или иного поэта XIX века. Стихотворная повесть была основной разновидностью поэмы середины XIX века, представителем «реальной поэзии» в жанре крупных стихотворных форм.

В конце XIX—начале XX века в развитии стихотворной повести наблюдается упадок, что связано было с распространением декадентских настроений в поэзии. Новая жизнь этого жанра началась с общим движением к эпосу в литературе 20—30-х годов. В первое послереволюционное десятилетие стихотворная повесть, если и не входила в число ведущих поэтических жанров, то все же была представлена рядом значительных произведений (назовем «Анну Снегину» Есенина, «Повесть о рыжем Мотэле...» Уткина).

В 30-е годы интерес к реалистическому повествованию в его традиционной форме значительно усилился. На многочисленных дискуссиях о методе советской литературы постоянно подчеркивалось, что путь советского искусства — это путь реализма, социалистического реализма. Новый метод звал к правдивому изображению жизни, к проникновению в исторические закономерности общественного бытия и прежде всего к воспроизведению прогрессивных социальных тенденций. С другой стороны, правдивое изображение значило воссоздание действительности во всех ее «существенных обстоятельствах и при помощи существенных типических характеров», как обычно утверждалось по аналогии с известным определением реализма XIX века, данным Ф. Энгельсом.[4]

Жанры поэзии и прозы в некотором отношении сблизились. Однако сходство в данном случае говорит не о подчинении поэзии прозе, а о расширении поэтических горизонтов за счет прозы.

Анализируя ту или иную поэму, критики прежде всего обращали внимание на психологическую достоверность характеров, на сюжетные коллизии и приветствовали усиление в поэме повествовательных тенденций. Эти тенденции открывали «громадные перспективы развития».[5]

Показательно, что ко многим поэмам 30-х годов легко подобрать аналогичные сюжетные ситуации из прозаических произведений. «Кулаки» П. Васильева сопоставимы с «Ненавистью» Шухова. Эпизод из романа Панферова послужил основой сюжета «Страны Муравии». «Маяковский начинается» Асеева приближается к воспоминаниям о поэте революции. Исторические поэмы Кедрина и Рыленкова писались одновременно с романами о допетровской Руси.

Косвенно способствовала распространению повести в стихах и борьба с формалистическими тенденциями в искусстве, развернувшаяся с особенной силой в 30-е годы. В ходе дискуссий по вопросам художественной формы сложилось твердое мнение, что культ субъективного восприятия времени и пространства, разделение человеческой психики на враждующие между собой сферы, нигилистический отказ от повествовательных форм XIX века не могут быть приняты литературой социалистического реализма.

Стихотворная повесть 30-х годов обратилась к социальным проблемам большого масштаба: классовая борьба в гражданскую войну и в годы коллективизации определяла основные темы повествования. Интимно-бытовые ситуации, игравшие значительную роль в тогдашней лирической поэме, отошли в повести на второй план.

В большинстве случаев стихотворная повесть рассказывала о жизненном пути ее героев. Показательно, что именами героев назывались многие произведения: «Лодейников», «Маяковский начинается», «Иван Болотников», «Конь». Характер составлял основу повести, причем герои были как бы отделены от автора, объективированы. Словно со стороны наблюдая за ними, автор описывал их поступки, избегая хронологических сдвигов и неожиданных смещений планов повествования. Стихотворная повесть, как правило, уклоняется от «противоречивого и сложного переплетения многочисленных и разнообразных сюжетных линий... и

---

[4] В. Кирпотин. Советская литература к 15-летию Октября. «Литературная газета», 1932, № 50 (219), 5 ноября.

[5] А. Сурков. Сквозь ворох придирок. «Литературная газета», 1936, № 2 (565), 10 января.

lib.pushkinskijdom.ru

предпочитает иметь дело с более или менее одноплановым развитием сюжета».[6] Части его соединены четкой и последовательной причинно-следственной связью. Содержавшая целостное понимание событий, повесть предлагала читателю и целостное их изложение.

Но было бы ошибкой полагать, что стихотворная повесть 30-х годов имела строгий ряд нормативных признаков. В 30-е годы советская поэзия была так же наполнена творческими исканиями, как и в 20-е. Речь может скорее идти о жанровой тенденции, нежели о некоем «эталоне» жанра. Границы стихотворной повести не всегда твердо очерчены, часто они оказывались размыты. Существовали смешанные и переходные типы. Примером может служить «Маяковский начинается» Асеева; это произведение стоит ближе к лирической поэме, нежели к собственно стихотворной повести, хотя автор сам назвал его «повестью».

Внутри интересующего нас жанра встречаются неск ожие структурные образования — подвиды стихотворной повести. Анализ их позволяет уточнить общее представление о жанре, широко распространившемся в предвоенные годы, использованном Твардовским и Васильевым, Корниловым и Мартыновым. Одна из лучших книг этого времени — «Страна Муравия» — неоднократно привлекала внимание исследователей; в данной статье мы остановимся на трех произведениях, созданных приблизительно в одно время и представляющих различные стороны одной жанровой тенденции, — это «Моя Африка» Б. Корнилова (1935), «Кулаки» П. Васильева (1936) и «Правдивая история об Увенькае...» Л. Мартынова (1936).

Поворот Корнилова к эпосу не был случаен. Эпос поэта вырастал из лирики, в которой продолжались традиции поэзии 20-х годов, утверждавшей мысль о единении человека с обществом. Лирика Корнилова была обращена к революции и одухотворена борьбой народа за новое общество.

В 1933 году Корнилов в поэме «Тезисы романа» делится с читателем замыслом стихотворного романа. В этом же году он пишет поэму «Триполье». Эпические устремления поэта расширялись год от года. Он принимается за пьесу о деревне, думает о прозе, наконец, в 1935 году заканчивает «Мою Африку», отмеченную традиционными чертами стихотворной повести. Как и «Триполье», «Моя Африка» — сюжетное произведение, но в ней движение сюжета определено не борьбой непримиримо враждебных групп, а развитием характера главного героя — Семена Добычина.

Неожиданная встреча Добычина с негром-красноармейцем является центральным местом поэмы, ее кульминацией.

В ночную пору, когда на улицах Петрограда жутко свистит метель (корниловское описание тревожного неустойчивого мрака отдаленно напоминает ночь из «Бесов» Пушкина), усталый, больной Добычин встречает огромного черного человека. Да и человека ли? «Не человек, не призрак и не леший, кавалерийской стянутый бекешей»,[7] — Добычин пытается подыскать точное слово, но мысли не повинуются. Он готов поверить, что этот незнакомец — плод усталого сознания. И снова продолжает всматриваться в гиганта-негра, в его бурку, в папаху, на которой пылает красная звезда. Лицо негра увеличивается, растет на глазах, и уже отчетливо видна каждая деталь.

Негр кажется Добычину похожим на памятник. И опять доносится отзвук величественной пушкинской темы: потрясенный непогодой Петербург и в глубинах его робкий одинокий человек смотрит на монумент, поднявшийся наперекор стихиям.

Кажется, что «маленький человек» — персонаж стихотворной повести первой половины XIX века — стал героем «Моей Африки», во многом повторившей тип пушкинской стихотворной повести. Именно к пушкинской традиции восходит повествовательная манера Корнилова: непринужденная, окрашенная легкой иронией дружеская беседа поэта с читателем. Автор «Моей Африки» перебивает рассказ отступлениями, замечаниями в сторону, вопросами, не требующими ответа. Даже темп авторского рассказа сближает «Мою Африку» с повестями XIX века. Поэма Корнилова неторопliва, она возникает из спокойного размышления, ход ее замедлен уточнениями, тройными эпитетами, отступлениями.

Характер Добычина, сюжетная ситуация, в которой находится герой в начале поэмы, также близки к повести XIX века. Добычин скромен, застенчив, одинок. Неся вместе со всеми горожанами тяготы военного времени, молодой художник любит тихой и нежной любовью девушку с городской окраины. Ему приятно подумать, что где-то в глубине Московской заставы, в неказистом с виду домике, его ждет Елена. К этому традиционному положению можно присоединить столь же традиционное бытописание.

---

[6] И. К. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945). Диссертация.

[7] Б. Корнилов. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель», М.—Л., 1966, стр. 427.

lib.pushkinskijdom.ru

Но герой «Моей Африки» окружен не только бытом, автор переводит его в иные планы повествования, где выбраны уже эпические масштабы. И вот тут-то заканчивается сходство Добычина с «маленьким человеком» XIX века, а «Моей Африки» — с традиционной стихотворной повестью.

Дело не в эпических «обрамлениях» поэмы, например, рассказе о РОСТА или голодном Петрограде времени военного коммунизма. Эпический фон есть и в «Медном всаднике». Добычин становится активным участником эпических событий, проникает в их исторический смысл и уже потому перестает быть «маленьким человеком».

Негр для Добычина стал судьбой. Там, на Невском, художник еще не осознал, почему так потрясла его та встреча. Понимание пришло позднее. Попав в больницу, художник погружается в смутное, бредовое состояние: «Добычин бредит неграми».[8] То он видит негров, под свист бича бредущих по золотым пескам Африки, то художнику кажется, что он сам превратился в негра и его линчует толпа американских фермеров.

Видения наивны, но не надо забывать, что приходят они к очень молодому человеку, который недавно мечтал о картине, где революция была бы изображена аллегорически: орел, молнии, прибой у высоких скал... Бесхитростная аллегория задуманной картины полностью соответствует наивно лубочным образам сна.

В сновидениях проясняется то чувство изумления, которое охватило Добычина в памятную ночь на Невском. Тогда подсознательно художник почувствовал всемирное значение русской революции. Интернациональная тема резко меняет звучание поэмы. Добычина влечет на фронт скорее мощное чувство революционного долга, чем надежда на встречу с черным незнакомцем. Художник понял, что у него общая судьба с негром-кавалеристом, что революция — подлинное братство людей, и он, как этот негр, который шел по Петрограду, должен идти где-нибудь по земле южных стран и помогать угнетенным.

Точную формулировку своим мыслям Добычин находит в разговоре с красноармейцем — свидетелем гибели негра. Красноармеец испытывает то же чувство, что и молодой художник.

Когда-нибудь и я,
веселый, шалый,
прилягу на могильную кровать...
Но думаю,
что в Африке, пожалуй,
мне за него придется воевать.
И я уверен,
поздно или рано
я упаду в пороховой туман.
меня зароют, белого Вилана,
который был по-русскому — Иван.[9]

Слова красноармейца Добычин повторяет в предсмертном письме к любимой девушке. Он включает себя в число бойцов, которые идут на смену павшим. Есть в этом состоянии нечто драматическое — сознание, что борьба надолго и что ты так же упадешь мертвым, как боец, место которого ты заступил. Нередко поэма звучит печально. Но боль от потерь, неизбежных в классовой войне, не определяет эмоционального строя «Моей Африки», она лишь делает более убедительным ее жизнеутверждающий пафос.

Приобщенность к революции создает нового человека. «Такой полный отказ от национальных предрассудков, унижающих великие человеческие расы, характерен для нового человека», — писал Р. Роллан в связи с поэмой Корнилова.[10]

Так в «Моей Африке» герой приобретает принципиально новые черты по сравнению с «маленьким человеком» из стихотворной повести XIX века. Меняется его судьба, весь строй чувств, он становится персонажем, воплощающим героическую тему.

Соответственно усиливается романтическое начало в повествовании о человеке нового времени. Показателен в этом отношении рассказ красноармейца о гибели командира эскадрона негра Вилана. В рассказе негр походит на былинного героя. Значительно каждое движение его, не говоря уже о самом подвиге этого легендарного кавалериста.

Поэт прибегает здесь к героической романтизации — одной из распространеннейших форм художественного обобщения в советской поэзии 30-х годов.

Как и в «Триполье», героическая романтизация в «Моей Африке» (особенно проявившаяся в эпических «заставках» к главам, в рассказе красноармейца) связана с поэтикой народной песни. Мы имеем в виду не фольклорные имитации, которых в поэме почти нет, а сам художественный принцип песни. («Жизненная

[8] Там же, стр. 432.
[9] Там же, стр. 447.
[10] Р. Роллан. Европейский дух. «Правда». 1935, № 335 (6581), 6 декабря.

lib.pushkinskijdom.ru

правдивость... в фольклоре раскрывается не путем индивидуализации рисуемых образов, действующих в конкретной обстановке и на исторически определенном отрезке времени, а через обобщение образов, сочетаемое с обобщением локальных и временных признаков»).[11]

Создавая образ негра Вилана, Корнилов исходил из художественной системы народных песен о гражданской войне, передававших широкое, массовое представление о героическом идеале. Были использованы также и «постоянные» романтические образы поэзии 30-х годов, воспевшей легендарные походы Красной Армии.

Романтическое вносится Корниловым не только в образ Вилана. Оно сопутствует героической теме, видоизменяя саму структуру поэмы. Видения, случайные встречи, вставной рассказ — эти элементы скорее принадлежат романтической поэме, нежели стихотворной повести. В «Моей Африке» мы наблюдаем романтическую трансформацию традиционных черт стихотворного повествования, создание на его основе героического варианта повести.

Не героический, а бытовой план выбрал П. Васильев в «Кулаках» Эта поэма заметно тяготеет к романам о коллективизации. Такая тенденция закономерна для интересующего нас жанра: в стихотворной повести XIX века нередко дублировались композиционные принципы прозаических сочинений.

Сюжетные ситуации «Кулаков», не говоря уже о теме, повторяют ситуации многих произведений о коллективизации. Ярков у Васильева, как и кулаки из «Ненависти» Шухова, думает создать нечто вроде лжеколхоза и спешит нацепить личину передового крестьянина. Центральное место в повести Васильева занимают главы, посвященные собранию, где решается судьба крестьян. Без подобных сцен редко обходились книги, освещающие события переломного времени в деревне. Напоминают отдельные эпизоды из прозаических сочинений и главы повести о ночных размышлениях крестьян перед общим собранием, об убийстве колхозного вожака.

Скупая авторская ремарка, предваряющая поэму: «1929 год. Разгар коллективизации. Станица Черлак», словно бы устанавливает характер повествования. Оно будет конкретным. К точности документа приравнено изображение коллективизации.

Если раньше в «Соляном бунте» П. Васильев изобразил подавление казаками восстания безоружных казахов, непримиримый конфликт угнетенных и угнетателей, то теперь он показывает борьбу, разгоревшуюся в пределах одного человеческого коллектива. Эту эволюцию в творчестве поэта не заметил К. Зелинский, когда он писал, что в основе эпоса П. Васильева «лежат не столько человеческие характеры, сколько идейная схема — раскол и ошибка двух миров».[12] В «Кулаках» казачья станица перестает быть социально и в конечном счете психологически однородной, как это было в «Соляном бунте». Здесь не «миры», а люди враждуют между собой. Одно из несомненных достоинств «Кулаков» — характеры.

Уже из самого названия повести видно, что поэт хотел изобразить картины классовой борьбы в таком ракурсе, который позволил бы ощутить ее драматическую остроту.

Главные действующие лица поэмы принадлежат к тому же племени хищников, что и станичники из «Соляного бунта». По обыкновению, Васильев рельефно выделяет черты «звериности» у своих персонажей, но теперь поэт не довольствуется только внешними приметами — он входит в дом Ярковых, раскрывает «тайное тайных» кулака, проникая в сердцевину его помыслов и настроений.

Эта новая художественная тенденция отчетливо наблюдается в диалогах «Кулаков». В «Соляном бунте» диалог был особой формой активного сюжетного действия. В «Кулаках» диалог (и монолог) служит главным средством психологической характеристики героя, экраном, на котором отображается внутренний мир жителей Черлака. Понять кулака Евстигнея Яркова мы иначе и не можем, как только через его безрадостный разговор с братом или яростную беседу с богом.

Главная забота семьи Ярковых — избежать раскулачивания, сохранить накопленное и награбленное хозяйство. Утрата его означает утрату силы, пленение воли, проигрыш врагу. А жизнь для Яркова — борьба, и правила ее просты: побеждает тот, кто сильней и хитрей. Главное — сильней, потому кулак Ярков и решил не уезжать из станицы, не расставаться со своим хозяйством, да он и не может этого сделать: он сам, его семья, скот, изба и амбары составляют неделимое целое, один организм.

Приросло покрепче иного
К пуповине его добро,
И ударить жердью корову —
Евстигнею сломить ребро.[13]

---

[11] В. И. Чичеров. Русское народное творчество Изд. МГУ, М., 1959, стр. 14.
[12] К. Зелинский. Павел Васильев. В кн.: П. Васильев. Избранные стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1957, стр 11.
[13] П. Васильев. Стихотворения и поэмы. Новосибирск, 1966, стр. 274.

lib.pushkinskijdom.ru

Изображение вещей вместо человека, ставшего рабом сытой жизни, было весьма распространенным приемом многих поэтов 20-х годов (к примеру «Столбцы» Н. Заболоцкого). Васильев часто пользуется им. Он даже составляет стихотворный реестр, в котором торжественно описывается хозяйство кулака. Человек подменяется вещью, его достоинство измеряется количеством голов скота.

В поэзии 30-х годов кулак часто изображался откровенно жестоким злодеем или же бессильным злопыхателем. И в первом и во втором случае поэты прибегали к карикатуре. Психология их мало интересовала. Васильев же, как и Шолохов в «Поднятой целине», разносторонне воспроизводит мироощущение собственника, психологический портрет Яркова далек от шаржа или художественно схематичной гиперболизации.

В «Кулаках» отсутствуют лирические отступления в их традиционной форме, вместе с ними исчезает и повествователь как действующее лицо. Но лирическое начало все же восстанавливается в «Кулаках» как бы в «снятом» виде и проявляется главным образом в усилении экспрессивности повествования.

Несколько раз на протяжении повести существенно меняется характер авторской речи. Первые главы, описывающие кулацкое семейство, насмешливо торжественны. В центральной части, где повествуется о колхозном собрании, ирония отбрасывается. Рассказчик старается объективно и полно передать столкновение на колхозном собрании социальных групп Черлака. Монологи и реплики действующих лиц увеличиваются в размере и числе, начинают теснить авторское повествование, которое в главе 21-й сокращается до ремарки. Характер авторской речи вновь изменяется в заключительных главах поэмы, взволнованно лиричных.

Усиливая экспрессию, Васильев далеко уходит от неторопливого и подробного традиционного повествования, используя при этом опыт Маяковского.

Отдельные черты поэтики Маяковского нетрудно заметить и в пейзаже повести: зловещие картины деревенской природы напоминают кошмарный городской пейзаж раннего Маяковского, проникнутый предчувствием преступления. Вот, к примеру, описание восхода солнца в метельное утро:

... Но медленно
Стала обозначаться
Свирепая, сквозь муть, голова.
И когда уже проступили
В мутном свете
Хитрый рот и ее глазища,
В щель —
Длинно закричал «на помощь» ветер,
Набок упал, и пошла метель.[14]

Один из приемов экспрессивной выразительности, которым пользуется Васильев, — это быстрый и неожиданный переход от одного предмета к другому. В кинодраматургии такой прием называется монтажом и принцип его — неожиданное, но внутренне оправданное соединение разнородных качеств. Васильев часто меняет углы зрения в своем повествовании, «переводит» внимание читателя с детали на деталь, добиваясь ощущения страха, отчаяния: тех настроений, которые владеют Ярковыми. Примером может служить третья глава повести: молитва и богохульство Евстигнея Яркова. В начале главы в иронически торжественных тонах описывается иконостас в доме кулака, затем моления кулака перед иконой. Вводится славянизированный текст молитвы. После молитвы — снова грозный и дородный Спас кисти сибирских староверов. Опять молитва и снова изображение бога:

Сидел, развалившись,
Губ не кривя,
Голой пятой облака давя.[15]

Благодаря монтажу создается первый ритм повествования: действие то убыстряется (кулак молится и негодует), то вдруг наступает глубокая пауза (неоднократные описания иконы).

Существенным средством экспрессии следует считать повторы, возвращение к уже сказанному. Этот прием можно назвать и переносом времени, поскольку в художественном произведении повторение есть не что иное, как возвращение от настоящего к прошлому.

Посредством повторения Васильев подчеркивает значительность события, которое с первого взгляда может показаться рядовым. Поэт словно бы растягивает мгновение, переносы времени создают ощущение его неподвижности, напряженной неподвижности. Так, во второй главе младший брат Яркова, прибывший с грозной вестью: «организовывают колхозы», — как бы несколько раз входит в дом.

---

[14] Там же, стр. 332.
[15] Там же, стр. 283.

lib.pushkinskijdom.ru

Из-под самого Иртышска
Под безголосой дугой,
На залетной Рыжухе — пути не рад —
Прибыл разлюбезнейший, дорогой
Евстигнея Яркова
Родимый брат.
Пылью крашеный. хмуролицый,
Он вошел к Евстигнею в дом,
И погнулися половицы
Под подкованным каблуком.
Он вошел
Сурьезный, не слабый,
Вытер пот со лба рукавом,
И, покуда крестился,
Бабы
Удивлялися на него.[16]

Система повторений в «Кулаках» разнообразна и охватывает всю повесть. Повторения у Васильева не замедляют хода повествования, как происходит это, например, в «Моей Африке». У Корнилова повторения обусловлены неторопливыми воспоминаниями о прошедших годах. Автор, размышляя вслух, не спеша подбирает слова, чтобы точнее выразить мысль. В «Кулаках» же повторения, как это ни покажется странным, динамизируют повествование, сообщают ему дополнительную энергию. И это происходит оттого, что тот или иной образ при повторении сопровождается новой поэтической интонацией и обнаруживает новые смысловые оттенки.

Будучи спутником больших прозаических жанров, стихотворная повесть может быть понята и как реакция на «избыток» условного в поэзии, как стремление внести в стихотворную строку ту подкупающую правду ситуаций, какая встречается в стихотворном романе. Именно так и можно оценить структуру «Кулаков».

Но в стихотворных повестях 30-х годов отмечается и противоположная тенденция: усиление условного, качества, не характерного для этого жанра в XIX веке.

Примером может служить «Правдивая история об Увенькае, воспитаннике азиатской школы толмачей в г. Омске» Леонида Мартынова. Это произведение, как почти все поэмы Мартынова 30-х годов, тяготеет к легендарному преданию, волшебной сказке. Даже подлинное событие, которое иногда выбирается Мартыновым в качестве сюжетной основы, интерпретируется автором в сказочно-фантастическом духе.

Место и действие «Правдивой истории...» по существу условны. Хотя автор и указывает, что события развиваются в Сибири в первую половину XIX века (Увенькай — современник Пушкина), он не придерживается исторической точности ни в описании быта, ни в психологии действующих лиц.

Увы, не умею писать биографий.
Я больше всего не люблю фотографий —
Их плоская, мнимая точность страшна мне.
Мне ближе литограф, что режет на камне
И, сладко задумавшись, вымысел вносит
Туда, где об этом никто и не просит, —

писал поэт о своем художественном методе в поэме «Волшебные сады».[17]

История нужна Мартынову как дополнительное подтверждение собственных воззрений. Поэт сплетает историческую правду с вымыслом. И происходит это так непринужденно, что порой сама история кажется «придуманной», а вымысел — былью. «За поэзией несомненно должно быть признано право на необыкновенное, — пишет С. Залыгин. — Мартынов вменяет необыкновенное в обязанность поэзии».[18]

Тема «Правдивой истории...» является общей не только для стихотворных повестей и рассказов Мартынова 30-х годов, но и для других жанров, в которых он в это время выступает. В связи с этим обратим внимание на стихотворение «Гость», рассказывающее о человеке, который поселился в тихом домике бакенщика. Неизвестно, откуда пришел гость, кто он, зачем ему понадобилось остановиться в домике.

«Ты пришел покой ломать», — мыслит бакенщица-мать.
«Я не прочь тебе помочь», — мыслит бакенщица-дочь.[19]

---

[16] Там же, стр. 271—272.

[17] Л. Мартынов. Поэмы. Новосибирск, 1964, стр. 114—115.

[18] С. Залыгин. Поэтическая история Сибири. В кн.: Л. Мартынов. Поэмы, стр. 8.

[19] Л. Мартынов. Стихотворения и поэмы в двух томах, т. 1. Изд. «Художественная литература», М., 1955, стр. 80.

lib.pushkinskijdom.ru

Можно лишь предположить, что гость — один из тех людей, что составляют проект преобразования края.

В «Госте» выразилось поэтическое мироощущение, характерное для Мартынова как 30-х годов, так и более позднего времени. Мир накануне перемен, провозглашает стихотворение. Он напоминает чаши весов, мерное колебание которых вот-вот нарушится, и тогда исчезнет равновесие и изменится обычный порядок вещей.

Постоянный мотив поэзии Мартынова — приход вестника новой жизни — имел различное образное воплощение.

Герой «Правдивой истории...» казах Увенькай был куплен на рынке рабов царским полковником. Мальчика отдают в школу переводчиков, чтобы затем использовать его как шпиона в сопредельных с Россией странах Востока. Увенькай влюблен в поэзию, тонко чувствует красоту жизни, справедлив. Он, как все герои Мартынова, застенчив, скромен, трудолюбив. Однако этот застенчивый юноша становится непреклонным, как только слышит голос своего призвания. От рабской жизни у фальшивых и жестоких людей Увенькай убегает к восставшим казахам. Юноша выходит на широкий простор степей к свободе. Для восставших юный толмач решил перевести вольнолюбивые стихи Пушкина. Песни великого поэта должны принадлежать людям, борющимся за свободу, — так считает Увенькай. Пусть очень далеко еще то время, когда исчезнет национальное неравенство, угнетение слабых, когда вольное слово поэта дойдет до каждого желающего услышать его. Пусть далеко, но Увенькай уже вестник его.

Появление вестника новой жизни, вдохновенное пророчество (эту сюжетную ситуацию можно определять по-разному) в поэзии Мартынова связано с определенной расстановкой действующих лиц. Как правило, они антиподы: труженик, одержимый вдохновенной творческой мечтой, и грубый практик, косный и жуликоватый, не видящий будущего, весь в прошлом. Взаимодействие этой пары создает основной конфликт повестей Мартынова (в том числе и «Правдивой истории...») — столкновение чудака-мечтателя (грезы которого оказываются пророческими) с алчной средой. В поединке с коварным врагом, больше всего пекущимся о кармане и положении, герой Мартынова, чудак и умелец, всегда одерживает победу. Этот сюжетный мотив пришел в поэзию Мартынова из социалистической действительности 30-х годов, когда начали сбываться мечты, казавшиеся ранее бесплодными фантазиями. Свершение мечты стало эпической темой поэзии Мартынова, и его поэмы содержали различные варианты этой темы.

В «Правдивой истории...» все та же «мартыновская» система взаимоотношений между действующими лицами: мечтатель-труженик противопоставлен хитрецам-рационалистам, лишенным творческого воображения. В такой системе есть некоторая условность. Показательно, что поэт стилизует свое повествование в духе сентиментальных и романтических книг начала XIX века.

...Но говорить им удалось немного, полковница
на них взглянула строго.
Во взоре том угроза и острастка.
Сказал толмач: «Прощай, о, Садвокаска!»
А Садвокас: «Прощай, о, Увенькайка!
Как вижу я — строга твоя хозяйка!» [20]

Если и можно представить столь книжно говорящего Увенькая, юношу вообще-то начитанного, то вряд ли бы так стал изъясняться Садвокас, торговец сыром и мясом.

Проникая в речь автора и персонажей, стилизация имеет разные и сложные функции, главная из них — это создание полусказочной условной ситуации, что позволяет поэту легко «вносить вымысел» и свободно обращаться с причинно-следственной связью.

Снимая вопрос о психологической и историко-бытовой достоверности, стилизация позволяла Мартынову идеализировать юношу Увенькая и шаржировать отрицательные персонажи. Последние похожи на волков, надевших овечью шкуру. На первый взгляд, полковник Шварц, у которого «воспитывается» толмач, кажется добрым, разумным человеком. Но затем Мартынов показывает и другого полковника — равнодушного карьериста. Его красавица жена, любезная и милая при гостях, обнаруживает свое подлинное лицо барыни-самодурки, как только остается наедине со слугами.

Отрицательные персонажи повести Мартынова картинно зловещи, напоминают коварных оборотней из волшебных сказок. Поэтика народной сказки видна и в загадках, рассеянных по повести, в превращении предметов (типографские литеры становятся пулями).

Так в стихотворной повести Мартынова закрепляется условный план, что отличает ее от героической повести Корнилова или бытовой П. Васильева.

---

[20] Л. Мартынов. Поэмы, стр. 63.

lib.pushkinskijdom.ru

Три структурных типа, рассмотренных нами, не исчерпывают всех разновидностей стихотворной повести 30-х годов. Однако они указывают на определенные эстетические «зоны». В пределах этих зон и группируются сходные структуры. Например, к «Моей Африке» примыкают героические повести Саянова, С. Васильева, Безыменского, к «Кулакам» — бытовые повести Грибачева, Яшина, «Правдивая история об Увенькае...» ведет за собой многочисленные поэмы Мартынова.

В литературном процессе периода Великой Отечественной войны стихотворная повесть теряет свое прежнее значение. Лирическая стихия, содержание и пафос которой определила всенародная борьба с фашизмом, заполнила «военную» поэму. Логически последовательный сюжет, словно бы «отчужденные» от автора, находящиеся вне лирической оценки действующие лица, наконец, ровный тон авторского рассказа — все это стеснило бы мощный и гневный поток чувств, наполнивших патриотическую поэзию в дни Великой Отечественной войны. Лирическая поэма свободной композиции, экспрессивный лиро-эпос, где «объективная» основа раскололта «личными» отступлениями и спаяна с ними, заняли первое место среди крупных стихотворных форм.[21]

Второй период расцвета стихотворной повести наступил в послевоенные годы. «Колхоз „Большевик“», «Весна в „Победе“» Н. Грибачева, «Флаг над сельсоветом» А. Недогонова, «Алена Фомина» А. Яшина, «Рабочий день» М. Луконина, «Первороссийск» О. Берггольц — все это разные типы повести, в которых повествовательные структуры 30-х годов видоизменены художественными исканиями послевоенных лет.

Т. А. МИРСАЛИМОВА

О ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА АРОСЕВА

А. Я. Аросев — писатель, пришедший в литературу вместе с Октябрьской революцией. Творчество Аросева заслуживает внимания современных читателей и исследователей, потому что он выступил в ряду других пионеров советской прозы и в своих произведениях поднял одним из первых, а в ряде случаев и первым такие темы, которые позже стали ведущими в советской литературе. Так, писатель обратился к решению острых, характерных именно для новой эпохи проблем, к раскрытию облика нового человека, активного участника революции и строителя советского общества. Уже в самом начале 20-х годов Аросев ввел в свои произведения ленинскую тему, органически слив ее с изображением революции. Жизнь и повседневную работу Коммунистической партии писатель сделал основным содержанием своих произведений, нарисовав образ партийца — борца за коммунизм. Вслед за ним выступили Ю. Либединский, А. Тарасов-Родионов и другие.

Биография А. Аросева — биография, в первую очередь, общественного деятеля, и это постоянно сказывается в его произведениях. А. Аросев хорошо понимал, что нужна новая литература, что реальный герой истории должен стать героем художественных произведений, и вносил посильный вклад в создание этой новой литературы. Аросеву принадлежит ряд рассказов, повестей, романов, пьеса и множество публицистических статей и очерков, посвященных революционному подполью и вопросам политико-экономического характера.

1

Александр Яковлевич Аросев родился в 1890 году в Казани. Многие интересные факты биографии изложены им в «Казанских очерках революции 1905 года» (Казань, 1925) и в брошюре «Как мы вступали в революционную работу» (М.—Л., 1926).

Как и многие другие города центральной России, Казань в конце прошлого века была местом ссылки революционеров. Правительство не учитывало бурного индустриального и культурного развития таких городов, как Казань, Самара, Нижний Новгород и другие, в которых начали активно действовать социал-демократические кружки и группы. Обстановка в городе, да и настроения в семье (влияние матери) способствовали возникновению интереса Аросева к идеям освободительной борьбы; уже в 1907 году он вступил в партию большевиков.

Казанский университет был известен своими революционными настроениями А. Аросев отмечает это: «Недаром же с тех пор, как я стал себя помнить, в разго-

---

[21] См.: А. Павловский. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 146—230.

lib.pushkinskijdom.ru

ворах старших, по преимуществу мещанского круга, я только и слышал, что рассказы про этот страшный университет, весь начиненный революционными студентами, как хорошая бомба динамитом... Отец не отдал меня в гимназию, а в реальное училище только потому, чтобы я шел не в университет, а в какой-нибудь технический институт».[1]

Отец А. Аросева всеми силами старался не соприкасаться с политикой и увести от нее детей, однако мать проявляла интерес к политической борьбе, который унаследовала от своего отца-народовольца. Она очень сочувственно относилась к взглядам эсеров, с которыми установила связь с помощью С. Смирнова, троюродного брата А. Аросева, одобряла участие сына в революционном движении 1905 года. В сентябре 1918 года она была расстреляна белыми в г. Спасске Казанской губернии.

А. Аросев рано сблизился с революционным подпольем, увлекся сначала взглядами эсеров, но после углубленного изучения Плеханова, Маркса и Энгельса он, по собственному признанию, сам осудил свое «кустарное хождение в народ». С 1907 года А. Я. Аросев сблизился с большевиками.

В октябрьские дни 1917 года он командовал войсками Московского военного округа и был членом Московского военно-революционного комитета. А. Аросев участвовал также в боях под Царицыном, был комиссаром Главвоздухофлота, председателем Ревтрибунала на Украине. Большая эрудиция, знание языков позволили ему вести огромную работу в качестве советского полпреда в Литве, Чехословакии, Франции. С 1934 по 1937 год А. Аросев был председателем Всесоюзного общества культурной связи с заграницей.[2]

2

А. Аросев выступил в то время, которое явилось для советской литературы периодом «первоначального накопления». Бытовые зарисовки, очерки, заметки, сценки — таковы первые шаги в развитии советской литературы. Но и они сыграли положительную роль, так как помогали собирать материал, необходимый для обобщающей работы.

В 20-е годы А. Аросев публикует такие произведения, как «Страда» («Записки Терентия Забытого»), «Октябрьский рассвет», «Недавние дни», «Председатель», «Никита Шорнев», «От Желтой реки», и ряд рассказов — «Барабанщик рыжий» «Косые тени» и др. Уже первые произведения А. Аросева свидетельствовали о том, что в литературу пришел писатель, имеющий свой материал, свою тему, своего героя. А. Аросев стремился раскрыть романтику и пафос тех дней, «которые потрясли мир», показать суровые дни периода военного коммунизма, создать образ человека, являющегося активным участником событий, воспринимающего революцию как часть собственной жизни.

До Аросева отдельные прозаики «Кузницы» выступали с произведениями, посвященными революционной действительности. Но А. Аросев коснулся вопросов, которых не затронул ни один из них. Из писателей-современников ему был близок Ю. Либединский, но «Неделя» появилась уже после «Страды».

А. Аросев первым в нашей литературе заставил критику за рубежом несколько изменить свою трактовку образов героев революции, коммунистов. «... В этом бессилии белой прессы, — отмечал Воронский, — победа Аросева как художника».[3]

В «Страде» (1921) Аросев нарисовал старых рабочих-подпольщиков, ныне руководящих строительством новой жизни, на плечи которых в новых условиях легла тяжелейшая ответственность. Они забыли о личном. Лишь изредка в откровенной беседе с друзьями они признаются, что тоскуют по привычной заводской работе. Их преследует «миллион вопросов». Перед нами не бесчувственные «кожаные куртки», а люди с живой душой, со своими переживаниями и мыслями. Думающий размышляющий герой наиболее характерен для произведений А. Аросева. В этом его отличие от многих современников, которые чаще всего избирали ситуации, не оставляющие герою времени на размышления. Даже в 1928 году В. Фриче писал: «В нашей художественной литературе не так уж часто даются образы партийцев, не так уж часто на ее страницах можно найти освещение психологии большевика на разных этапах движения страны».[4] Писателю свойственно было стремление раскрыть психологию и массы, и отдельных ее представителей. В 1923 году А. Аросев написал повесть «Никита Шорнев», в которой коснулся настроений крестьянства, получивших позже более глубокое и разностороннее освещение в романе

[1] Александр Аросев. Как мы вступали в революционную работу. Изд. «Московский рабочий», М.—Л., 1926, стр. 4.

[2] О своей работе в ВОКСе, встречах с крупнейшими представителями зарубежной культуры он рассказал в очерках «Беседы и встречи с нашими друзьями в Европе» (библиотека «Огонек», М., 1935).

[3] А. Воронский. На стыке. Сборник статей. ГИЗ, М.—Пгр., 1923, стр. 157.

[4] В. М. Фриче. Заметки о современной литературе. Изд. «Московский рабочий», М.—Л., [1928], стр. 117.

lib.pushkinskijdom.ru

Л. Леонова «Барсуки» (1924). В образе Ключникова (в той же повести) он изобразил человека, растерявшегося в годы нэпа и воспринявшего будни революции как шаг назад. Спору нет — в отличие от Леонова («Вор»), Алексея Толстого («Голубые города», «Гадюка») А. Аросев часто отдавал предпочтение публицистической форме, но важно, что он почувствовал необходимость обратиться к тем коллизиям и характерам, которые до сих пор привлекают писателей, работающих над темой революции. Не лишено интереса и то, что Ключникову противопоставлен не эпизодический персонаж (как Аташез у Л. Леонова или Хотяинцев у А. Толстого), а центральный герой, человек, послецовательный в своей революционности, убежденный, что советская власть «не шаг, а десять шагов к коммунизму».

А. Аросева влекло изображение не «множеств», а личности, и герои у него всегда ярче, чем масса. Массовые сцены у А. Аросева, как правило, менее выразительны, чем эпизоды, раскрывающие сложность и драматичность человеческих переживаний. Творчество А. Аросева, как и творчество, например, С. Семенова. Ю. Либединского, Дм. Четверикова, Л. Сейфуллиной, доказывает, что с самого начала в советской литературе проявились параллельно тенденции к изображению и коллектива и отдельной личности. Обе они естественны и закономерны. Стремление сделать героем коллектив было порождено потребностью показать в новой литературе огромные силы, всколыхнувшиеся под влиянием революции, и противопоставить социалистическую литературу буржуазной с ее скепсисом, индивидуализмом и пессимизмом. Интерес к личности продиктован желанием разобраться, как воздействует революция на человека, показать многообразие его связей с революционной действительностью, наметить и раскрыть сложный процесс ломки человеческой психологии, проявляющейся в разнообразных формах.

Находясь в самой гуще революционных событий, А. Аросев сталкивался с настроениями самых различных социальных групп. В его произведениях изображены люди разных политических устремлений: рабочие — Андронников, Шорнев, Забытый; интеллигенты — Бертеньев, Озеровский, Столапов, профессор Бордов; эсерка Настасья Палина; правдоискатель Фаддеич, не сумевший, однако, постичь главного и примкнувший к секте бегунов; генерал Самсониевский, фабрикант Копылов и многие другие. Люди, чуждые коммунистической идеологии, обрисованы не менее тщательно, чем «герои той жизни, которая стала совершаться в России».

Немало внимания уделил А. Аросев сложному вопросу об отношении интеллигенции к революции. В первых же больших повестях «Страда» и «Недавние дни» он показал и интеллигентов, беззаветно служивших революции (Клейнер, Столапов), и тех, кого увлек лишь романтический порыв (Бертеньев). Уже в 1921 году он подчеркнул опасность «мышиных глазок» — людей, примазавшихся к революции и пытающихся «измерить всю жизнь на фунты». Интеллигентов, ставящих превыше всего свой индивидуализм, А. Аросев нарисовал в таких произведениях, как «Террорист», «Косые тени», «От Желтой реки», «Корни» и т. д.

Одной из характерных аросевских тем явилась с самого начала деятельности писателя ленинская тема. Образ В. И. Ленина появился у А. Аросева в 1922 году в повести «Недавние дни», одна из глав которой называется «Ленин». А. Аросев изобразил Ленина через восприятие рабочего-партийца Андронникова: «Лицо такое простое. Если бы не глаза, то даже скучное. А в глазах есть противоречие: они и добрые и строгие, но под добротою и под строгостью где-то глубоко таится смех. Такой веселый, солнечный, как у Пана. Но это самое: и доброта, и строгость, и смех, и ум, сливалось вместе во что-то особенное и вместе с тем простое человеческое». И дальше «Рядом с ним стоял „Ильич“ и, перегибаясь через перила балкона, поворачиваясь немного вправо и влево, произносил речь. Говорил, исторгая слова из самой глубины своей сущности, отчего и звук голоса был сочным, налитым той особенной жизненной силой, которая полной чашей льет в сердце уверенность. Все слова у Ленина обыкновенные. А попадает это слово в сердце, раскусишь его, в нем ядрышко. И от этого горячего Ленина, от его изборожденного песчаного лица, от простых глаз, не то огненных, не то кирпичевых, от всей его плотной фигуры на Андронникова опять нашло то странное закружение, которое обнимало его по-особенному, человеческому, по-родному — будто это старший брат его».[5]

Конечно, эти аросевские строки художественно несовершенны. Но не надо забывать, что появились они в 1922 году, когда еще не были написаны поэма Маяковского и очерк Горького, глубоко раскрывающие образ вождя революции. В 1924 году критика еще не могла назвать произведений, в которых образ Ленина раскрывался бы многогранно и реалистически убедительно.

А. Аросев рисует Ленина и через свое авторское восприятие, и через восприятие персонажей (например, художника Кропило в романе «Сенские берега»), показывая любовь к нему людей различных социальных групп. Иногда А. Аросев ограничивается портретной характеристикой, иногда обращается к раскрытию внутреннего облика Ленина. В повести «От Желтой реки», например, Ленин не

[5] Александр Аросев, Собрание сочинений, т. II, изд. «Молодая гвардия», М.—Л., 1929, стр. 70—71, 72.

lib.pushkinskijdom.ru

участвует. Но некоторые черты его характера раскрываются в спорах персонажей.[6]

Ленинская тема и тема революции тесно переплетаются в творчестве А. Аросева. В 20-е годы Аросев не написал ни одного произведения, которое так или иначе не было бы связано с революционной тематикой.

3

Первые произведения А. Аросева появились в тот период, когда вопрос о форме, способной вместить новое содержание, встал в нашей литературе особенно остро. Добиться органического слияния содержания с формой удалось далеко не всем писателям, работающим над революционной темой. Литература этих лет дает немало произведений, в которых форма и содержание соприкасаются весьма поверхностно, где новаторство нередко проявляется чисто графически, в синтаксических вывертах. А. Аросев избежал этого.

«Страда» не хроника.[7] Как следует из подзаголовка «Записки Терентия Забытого», это записки, дневник — жанр, который способствует углубленному самораскрытию героя. В «Записках Терентия Забытого» событий не очень много, но много чувств и мыслей персонажей. Терентий Забытый пишет на обрывках пакетов, на картоне, даже на клочках шпалер; пишет «в разгар работы». «Записки» не окончены: Забытый умер от тифа. Нелегкие обстоятельства жизни героя подчеркиваются взволнованностью повествования, отсутствием строгой хронологии, неровностью стиля в отдельных местах. Пишет это рабочий, слесарь, постоянно ощущающий, что его одолевают бесчисленные вопросы, которые не могут не возникнуть в его положении, в положении человека, вставшего у власти: «Разрешишь один вопрос — на его место сто новых. Дотронешься — их стало миллион!!»[8] Подчиненность формы задачам содержания, характерная для последующих произведений Аросева, проступает здесь достаточно отчетливо. Можно говорить об упрощенности формы аросевских произведений, но это характерно для раннего этапа развития советской прозы, когда записки, очерки, корреспонденции, бытовые зарисовки и т. п. были очень распространены, когда путь к синтетическому жанру только еще намечался.

Движение нашей литературы к реалистическому синтезу не было ни быстрым, ни легким, многое «эскизное», «черновое» было испробовано, прежде чем советская литература художественно глубоко отразила различные проявления революционной бури, всколыхнувшей весь мир.

Повесть А. Аросева «Недавние дни» (позже она издавалась под названием «Минувшие дни») представляет собой рассказ свидетеля и участника действительно недавних событий. В этом следует искать объяснение некоторых особенностей повествования и построения этого произведения, а также почти всего созданного Аросевым в начале 20-х годов. Он говорит о революции как о пережитом и близком. Поэтому писатель чаще всего и выступает как мемуарист в своей попытке художественно осмыслить пережитое, поэтому так характерен для его произведений очерковый стиль.

В произведениях А. Аросева 20-х годов отразились черты, свойственные раннему этапу развития нашей литературы. А. Аросев обходится почти без выдумки, придуманной фабулы. Ему хватает тех фактов и событий, в которых прямо отражается история. Действительность дает ему материал, из которого он выбирает наиболее близкие ему моменты и раскрывает их смысл так, как он его понимает. Вместе с тем переход ко все более глубокой и последовательной «беллетризации», «драматизации» жизненного материала характерен и для творчества А. Аросева. «От Желтой реки» (1928) — это уже художественно емкое повествование с полнокровным сюжетом, искусно построенной фабулой, тщательно разработанными характерами персонажей.

* * *

Самый большой путь неизбежно начинается с первого шага. Не следует поэтому забывать о тех, кто в числе пионеров разрабатывал важнейшие темы советской литературы, выполняя, может быть, небольшую, но важную в историко-литературном отношении работу. Разумеется, создание образа коммуниста — не монополия А. Аросева. Но он отличается в этом от таких своих современников, как А. Яковлев, Б. Пильняк, Вс. Иванов, Б. Лавренев и другие, склонных к известной натуралистич-

[6] А. Аросеву принадлежит также ряд научно-пропагандистских работ, связанных с жизнью и деятельностью Ленина: «Каталог рукописей В. И. Ульянова», «Основные вехи жизни В. И. Ульянова», «По следам Ленина», «Материалы биографии Ленина». Они оказали значительную помощь тем, кто позже принял деятельное участие в разработке ленинской темы.

[7] Так она определена в «Истории русского советского романа» (кн. 1, изд. «Наука», М.—Л., 1965. стр. 61).

[8] А. Аросев. Страда. «Красная новь», 1921, № 2, стр. 29.

lib.pushkinskijdom.ru

ности и обрисовке этих персонажей как бы «со стороны». А. Аросев сам представитель тех людей, о которых он пишет как о «сохранивших в огненной купели революции, в страшных, прекрасных и жестоких днях душу живую, чуткую, страдающую и действенную».[9]

Спустя десятилетия историками литературы не должен быть забыт Александр Аросев — писатель, который стремился воссоздать по частям огромную картину нашего героического прошлого, показывая, как в холоде, голоде, в теплушках и бараках жили и работали люди, вдохновленные мечтой о коммунизме.

А. А. РОШАЛЬ

М. ГОРЬКИЙ И А. Ф. ПИСЕМСКИЙ

Пометы Горького на книгах личной библиотеки — один из источников, обогащающих наши представления о его отношении к классическому наследству.

Как известно, Горький несколько раз «утрачивал» свои библиотеки (нижегородскую, петроградскую, каприйскую), сохраняя из их состава лишь некоторое количество книг. В последней личной библиотеке [1] имеется полное «вольфовское» издание сочинений Писемского.[2] На произведениях, вошедших в V—VI и IX—X тома этого издания (повесть «Старческий грех», рассказ «Батька», очерки «Русские лгуны» и роман «Взбаламученное море»), рукой писателя сделано 69 помет.

Количество помет, так же как и равномерное распределение их по всему тексту, свидетельствует о серьезном интересе Горького к наследию Писемского. Это, в свою очередь, подтверждается неоднократным упоминанием имени Писемского в принципиально важных работах Горького: «История русской литературы» (1909), «Разрушение личности» (1909), «О том, как я учился писать» (1928), «О литературе» (1930), а также в художественных произведениях писателя.

Высказывания Горького о Писемском можно условно разбить на три группы.

Первая — связана с выяснением особенностей «антинигилизма» писателя. К этому вопросу Горький обратился в связи с характеристикой реакционной литературы начала 900-х годов. Он сопоставил изображение революционера в произведениях М. Арцыбашева, Ф. Сологуба, Л. Андреева с изображением того же типа в литературе XIX века, в частности в романах Лескова и Писемского. Несмотря на то, что всех этих писателей, как показал Горький, объединяло враждебное отношение к революции, в противоположность Арцыбашеву, Сологубу и др., Лесков и Писемский «внушили читателю весьма высокую оценку духовных данных революционера».[3]

Из 42 известных нам упоминаний Горького о Писемском 15 прямо или косвенно относятся к «Взбаламученному морю».

«Взбаламученное море» (1863) — особый тип антинигилистического романа. Позиция автора в нем отличается сложностью и противоречивостью. Явно реакционные выпады против революционно-демократического движения и его деятелей сосуществуют в нем с не менее четко выраженными антикрепостническими и антилиберальными тенденциями.

В отличие от либерально-буржуазных критиков С. А. Венгерова, А. М. Скабичевского Горький-читатель уловил противоречивую сущность романа. Отвергая тезис о том, будто «литература отстает от жизни», Горький ссылается на ряд произведений 60—70-х годов, которые «в достаточной мере точно отражали волнения эпохи».[4] В этом ряду он называет и роман Писемского. Неоднократно, как свидетельствуют материалы горьковского архива, писатель высказывал пожелание издать наиболее крупные антинигилистические романы 60—70-х годов — «Некуда» Лескова, «Бесы»

---

[9] А. Воронский. На стыке, стр. 157.

[1] Личная библиотека М. Горького, насчитывающая десять тысяч томов (две тысячи из них с личными пометами писателя), находится в доме-музее М. Горького в Москве (ул. Качалова, д. 6). Автор пользуется случаем поблагодарить директора музея М. Горького М. Б. Козьмина и сотрудников музея А. Д. Смирнову, М. М. Пешкову за оказанную ей помощь в работе.

[2] А. Ф. Писемский, Полное собрание сочинений, второе посмертное издание т-ва М. О. Вольф, СПб., 1895—1896 (далее в тексте приводятся ссылки на это издание).

[3] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 63.

[4] Там же, т. 30, стр. 145.

lib.pushkinskijdom.ru

Достоевского, «Взбаламученное море» Писемского. Публикацию их, по мнению Горького, следовало бы снабдить подробными комментариями.[5]

Горький отмечал, что авторы этих произведений были искренни в своих заблуждениях. В тексте романа Писемского он отчеркивает места, свидетельствующие об искренности писателя, его беспощадном отношении к самому себе.

Так, например, разоблачая определенный тип чиновника, умеющего «потрафить» слабостям начальства, Писемский замечает: «Если б автор был хоть сколько-нибудь значительное лицо, то, по слабости человеческой, он не ручается, чтобы не покровительствовал какому-нибудь подобному каналье» (IX, 216).

Вторая группа высказываний Горького тесно связана с изображением деревни и крестьянства в произведениях Писемского 60-х годов.

Литература этого периода особенно интересовала Горького. Признание в том, что в момент «духовного рождения» на его отношение к жизни больше всего влияли три писателя: Помяловский, Глеб Успенский и Лесков — хорошо известно. В их творчестве Горький ценил безжалостно правдивое изображение городских низов, деревни и крестьянской жизни, великолепное знание живого русского языка (особенно у Лескова).

Как свидетельствуют пометы Горького, он искал того же у Писемского. Особенно тщательно выделяет Горький те места, где Писемский показывает исконную ненависть мужика к помещику. В рассказе «Батька» Горький отчеркнул двумя вертикальными палочками слова дворового крестьянина садовника Мосеича: «Господа говорят, — продолжал Мосеич более серьезным тоном..., что мы другого рода — Хамова, а они — от Авеля. Это так, положим! Но ведь иногда и комар лишает жизни льва — все приставать к нему будет, над ухом звенеть, а убить-то тот его не может!.. мал очень... увертывается... лев терпел и наконец сам себя от гнева загрыз; и это не то, что выдумка какая, а настоящее было» (V, 323).

Большой интерес Горького вызывали сцены стихийного крестьянского бунта. В том же рассказе его внимание привлек эпизод, где изображена реакция мужиков, которым помещик отказался выдать лес на постройку новых изб. «Они взяли спокойнейшим манером, вынесли все свои пожитки в поле, выстроили там себе шалашики, а деревню и запалили, как огнище» (V, 319).

Заинтересовал Горького и процесс классового расслоения деревни, процесс разложения крестьянской общины, которые Писемский, великолепно знавший деревню изобразил одним из первых в литературе. Горький отчеркивает большой абзац, в котором тот же садовник Мосеич дает колоритнейшую характеристику богатому мужику: «...что такое значит богатый мужик? Наипервая бестия изо всех, потому что — где мужику взять: он и барину подай, и в казну, и в мир. А руки-то всего две — значит, когда хочешь богатеть, — плутуй! И если теперь наш брат разбогател, разве доброе и хорошее он творить станет, — жди того: как же! пить, да жрать, да...» (V, 326).

Третья группа высказываний о Писемском связана с проблемами писательского мастерства. Одну из важнейших особенностей работы Горького над «Историей русской литературы» составляли поиски внутренней логики творчества писателя. И именно в этом труде великий писатель сформулировал самую суть творческой логики Писемского: «...умный скептик Писемский всю жизнь издевался над дворянином, рисуя его карикатурно и грубо смеясь над ним».[6]

Как бы правя читаемый текст (как он это обычно делал), Горький, в соответствии с этой оценкой, вычеркнул ряд мест, где Писемский неожиданно становится сентиментальным, перестает быть «умным скептиком», перестает «издеваться над дворянином».

В рассказе «Батька» Горький (возможно, в то время, когда он решил опубликовать этот рассказ в журнале «Колхозник») вычеркивает те абзацы, в которых писатель предается сентиментальным воспоминаниям о днях своей далекой юности. Например: «С какой-то болью врывались мне в сердце воспоминания: мы... мне лет восемнадцать... у прихода... день такой, кажется, восхитительный; толпа народа кипит перед храмовыми воротами. *Она* тоже в церкви... это можно догадаться по уродливому экипажу и по тройке вятских лошадок, стоявших у дома отца-дьякона. Я иду в церковь. Сердце мое так и рванулось от правого клироса, около которого я стал, к левому. Накуренный ладан кажется мне величайшим благовонием, иконостас великолепным, а *она*, в белом платье и белой шляпке, превыше всех красот земных» и т. д. до слов «житейских нужд и забот» (V, 332).

Горький-читатель не только стремился понять творческую логику писателя, но и выявить основные черты его творческого метода, стиля. В Писемском Горький видел талантливого сатирика. В тексте многих произведений отмечены места, где обнаруживается именно эта черта Писемского-художника. Сатирические характеристики, выражения, иронический подтекст — ничто не обойдено Горьким. Одним из наиболее показательных примеров, на наш взгляд, являются пометы Горького

---

[5] Архив А. М. Горького, т. X. Изд. «Наука», М., 1964, кн. 1, стр. 82, 289, кн. 2 стр. 417, 421, 423.

[6] М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 253.

lib.pushkinskijdom.ru

к остро сатирической характеристике чиновника Нетопоренко в 17-й главе второй части «Взбаламученного моря». В этом образе Писемский мастерски раскрыл психологию и повадки бюрократа 40-х годов, легко примыкающего к модным течениям «нового» времени. Мысленно перенося Нетопоренко из эпохи 40-х годов в конец 50-х или начало 60-х годов, Писемский заканчивает главу словами: «Нетопоренки и теперь занимаются не менее благородным делом: они вольнодумничают и читают со слезами на глазах Шевченко!» (IX, 221).

Характеристика либеральничающего бюрократа оказалась настолько выразительной, что Горький выделил ее особо. Он отчеркнул процитированные слова красной вертикальной чертой и поставил против них восклицательный знак. А несколько ранее Горький указал на возможный прототип Нетопоренко, вынеся на поля фамилию либерального цензора А. В. Никитенко (с вопросительным знаком). На это сходство до настоящего времени никто не обратил внимания.

Горький раскрыл подлинные фамилии и некоторых других лиц, о которых Писемский упоминает в романе. Так, например, он совершенно правильно расшифровал фамилию цензора «Ф***» (Феоктистов), о котором Писемский сообщает, что тот, «может быть, лучше многих понимавший состояние общественной атмосферы, нашел совершенно невозможным служить» (X, 9).

Горький считал, что молодым авторам есть чему поучиться у Писемского.

Известно, что Писемский был одним из лучших мастеров очерка в русской литературе. Им созданы разнообразные по содержанию и внутренней структуре «Очерки из крестьянского быта», «Путевые очерки», серия очерков «Русские лгуны», очерк «Капитан Рухнев» (из задуманной, но неоконченной серии «Уже отцветшие цветы»).

Поучительное значение очерков Писемского Горький подчеркнул в письме к И. Ф. Жиге от 15 августа 1929 года.[7] Из переписки Горького с В. Я. Зазубриным мы узнаем, что Горький хотел поместить в редактируемом им журнале «Колхозник» отдельные очерки Писемского и рассказ «Батька».[8]

Это желание, если вспомнить, как строго относился Горький к подбору материала для литературного отдела журнала, который для колхозника должен дать «отличный и серьезный материал»,[9] несомненно свидетельствовало о высокой оценке творчества Писемского.

Горький особенно выделяет очерки «Русские лгуны». Он подчеркивает в книге отрывок, в котором раскрывается их оригинальный, пожалуй, уникальный в русской литературе замысел: «Прислушиваясь со вниманием к тем темам, на которые известная страна в известную эпоху лжет и фантазирует, почти безошибочно можно определить степень умственного, нравственного и даже политического развития этой страны» (VI. 23—24).

Особенно серьезно и тщательно относился Горький к языку писателей, к этому «первоэлементу литературы». Он обращал внимание на колоритные просторечия, удачные обороты. У Писемского он подчеркивает просторечную форму «варганчик» (V, 199), удачную и редкую форму глагола «светить» — «засвечивать» («В старом палкинском трактире начинали засвечивать огни» — IX, 183), повтор: «...снова себя погребая в погребке» (IX, 242).

Некоторые понравившиеся ему просторечия Горький использовал в своих произведениях.

Так, он отмечает во «Взбаламученном море» колоритное прозвище наивной, глупой и толстой провинциалки — «губернская тетеха» (IX, 93).

В «Жизни Клима Самгина» Марина насмешливо говорит о себе: «Я, наивная, провинциальная тетеха, обожаю, когда меня учат уму-разуму, а генеральша любит это бесплодное ремесло».[10]

Интересно, что и у «губернской тетехи» Писемского была соседка-генеральша, которая любила учить ее уму-разуму.

А в другом месте, как бы подчеркивая связь просторечия «тетеха» именно с языком Писемского, Горький характеризует жену одного адвоката: «А она ... такая тетеха из Костромы» (действие первой части «Взбаламученного моря», где изображается «губернская тетеха», происходит в Костроме, на родине писателя).[11]

В то же время Горький вычеркивал из текста Писемского неудачные обороты, лишние слова, неуклюжие конструкции. Во фразе «костюм ее, по наружности, был довольно прост...» (IX, 233) Горький вычеркивает оборот «по наружности» как излишний. Той же участи подверглось и продолжение фразы: «но чего все это стоило, понял бы самый неопытный глаз».

В предложении «Какие нынче у вас славные руки!» (IX, 287) Горький вычеркивает слово «нынче», поскольку очевидно, что в данном случае атрибут постоянно принадлежит субъекту.

---

[7] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 30, стр. 147.
[8] Архив А. М. Горького, т. X, кн. 2, стр. 416—417, 430—431.
[9] Там же, стр. 335.
[10] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 22, стр. 44.
[11] Там же, стр. 348.

lib.pushkinskijdom.ru

Пометы Горького на произведениях Писемского, наряду с его специальными высказываниями о писателе, помогают по-новому взглянуть на творчество Писемского. Они дают яркое представление о том, что Горький, как и Чехов, отнюдь не был согласен с образом Писемского, созданным буржуазно-либеральной наукой. Его мнение о писателе явно противостояло попыткам Венгерова, Скабичевского и некоторых других либеральных критиков исключить Писемского после появления «Взбаламученного моря» из числа прогрессивных деятелей литературы, принизить значение писателя, предать его творчество забвению.

В одном из писем И. А. Груздеву Горький выразил желание издать биографию Писемского в основанной им серии «Жизнь замечательных людей».[12]

Позднее, узнав о том, что К. А. Федин взялся написать биографию А. Ф. Писемского, Горький сообщал И. А. Груздеву: «Очень рад, что К. А. Федин хочет писать о Писемском. О нем так мало известно».[13]

Горький видел в Писемском противоречивого, но талантливого писателя, творчество которого продолжает сохранять и в послеоктябрьскую эпоху свое значение.

М. М. ГИН

НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО Н. К. МИХАЙЛОВСКОГО О М. ГОРЬКОМ

В ночь с 6-го на 7-е мая 1898 года в Нижнем Новгороде был арестован М. Горький,[1] к тому времени уже широко известный писатель. Его арестовали по требованию Тифлисского жандармского управления в связи с делом группы членов тифлисской социал-демократической организации. Писателю предъявили обвинение «в принадлежности к образовавшемуся в Тифлисе кружку лиц, занимавшихся преступной пропагандой среди рабочих».[2] 12 мая Горький был доставлен под конвоем в Тифлис и заключен в Метехский замок. Горький страдал болезнью легких, создавалась серьезная угроза его здоровью. К счастью, вскоре его удалось вырвать из тюрьмы.

По свидетельству мемуариста А. Е. Богдановича, сам Горький говорил, что его освободили по письму товарища министра внутренних дел Оболенского. Богданович пишет:

«История происхождения письма Оболенского такова:

Еще из Нижнего Екатерина Павловна (жена Горького, — *М. Г.*) написала В. А. Поссе об аресте А. М. по ордеру тифлисской жандармерии и о высылке его в Тифлис. Я не помню в точности — было ли приложено свидетельство лечивших врачей; вероятно — было; но была просьба — найти пути и средства для скорейшего освобождения А. М.

Поссе обратился к художнику И. Е. Репину, который, между прочим, писал и портреты высокопоставленных особ, в том числе портрет баронессы Икскуль фон Гильдебрандт. Она-то и обратилась с просьбой к товарищу министра внутренних дел Оболенскому.

Таков сложный путь происхождения письма Оболенского, в котором значилось, что в виду болезненного состояния талантливого писателя представляется желательным по возможности ускорить ведение следствия и освобождение его из-под ареста.

Копия письма, не помню какими путями — была в наших руках».[3]

---

[12] Архив А. М. Горького, т. XI. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 313.

[13] Там же, стр. 324. Однако этот замысел Федина не был осуществлен. «Помешали другие намерения, — пишет К. А. Федин автору настоящей статьи, — иных причин не было, да кажется — и не могло быть». В другом письме от 9 февраля 1968 года, поясняя свой замысел, писатель сообщал: «Я отношусь к нему (Писемскому, — *А. Р.*) с глубочайшим уважением и ценю его большой художественный дар. Его личность, судьба человеческая и литературная меня увлекли, когда я читал о нем, почему явилась мысль — написать „Книгу жизни“ Писемского. Потом намерение это отошло в печально возраставший разряд неосуществленных планов».

[1] Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 1. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 209—210.

[2] К. Д. Муратова. Семинарий по Горькому. Учпедгиз, Л., 1956, стр. 33.

[3] А. Е. Богданович. Из жизни Алексея Максимовича Пешкова. В кн.: М. Горький на родине. Сб. воспоминаний о жизни М. Горького в Нижнем Новгороде. Горьковское обл. издательство, 1937, стр. 68.

lib.pushkinskijdom.ru

На этот источник опираются все, писавшие о первом аресте Горького. И. С. Зильберштейн, автор книги «Репин и Горький», процитировав свидетельство А. Е. Богдановича, замечает: «Участие Репина в деле освобождения Горького вполне вероятно, хотя дополнительных подтверждений этого факта в нашем распоряжении пока нет».[4] Исследователь сообщает также, что в устной беседе с ним Е. П. Пешкова подтвердила факт ходатайства баронессы Икскуль за Горького. «Об ее хлопотах, — говорила Е. П. Пешкова, — мы узнали после освобождения Ал. Макс.».[5]

Мы напомнили об этом эпизоде, так как в нашем распоряжении оказался еще один связанный с ним документ. Среди бумаг видного русского юриста Н. С. Таганцева в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде сохранилось письмо к Таганцеву известного публициста и критика народнического направления Н. К. Михайловского. Вот его текст:

«14 мая 1898

Многоуважаемый Николай Степанович,

На обеде 10 мая, который, я признаюсь, в подробностях плохо помню, говорили о молодом беллетристе Максиме Горьком (Максим — отчество не знаю — Пешков), арестованном в Тифлисе или сидящем в Тифлисе в заключении. Говорил об нем В. А. Поссе, и Вы выразили надежду, что дело это можно устроить. Теперь узнаю, что этот талантливый писатель очень плох здоровьем (едва ли не чахотка). В чем он провинился и провинился ли — не знаю. Но сидеть больному в тифлисском остроге должно быть чересчур трудно. Не могут ли его отпустить на поруки? Поручителя, я думаю, не трудно найти, если без денег. С удовольствием и я бы поручился. да мне не дадут.

Искренне уважающий Вас

Ник. Михайловский».[6]

Письмо написано на именном листе Михайловского, в левом верхнем углу напечатано: «Николай Константинович Михайловский. С. Петербург, Спасская ул., 24».

Трудно сказать, какую роль Таганцев сыграл в этом деле, однако едва ли он мог устраниться от участия в нем: ведь он сам предложил свои услуги и через несколько дней получил только что приведенное письмо Михайловского. Надо также учесть, что Таганцеву хлопотать об освобождении Горького было проще, легче и удобней, чем кому-либо другому: ведь он занимал тогда пост первоприсутствующего уголовного департамента Сената и находился в постоянных деловых контактах с руководством Министерства внутренних дел, от которого зависела судьба Горького.

Определенные моральные обязанности на Таганцева накладывало и то обстоятельство, что он был членом правления Литературного фонда, — организации, призванной помогать писателям и защищать их интересы, на заседаниях которой Таганцев, кстати сказать, постоянно встречался с Михайловским и другими литераторами. Все это побуждает признать участие Таганцева в хлопотах о судьбе арестованного Горького весьма вероятным. И даже независимо от того, чья просьба помогла, кто добился освобождения Горького, достоин внимания самый факт участия в хлопотах более широкого круга лиц, чем принято было считать, и среди них такого видного деятеля русской общественности, как Н. К. Михайловский. Возникает вместе с тем вопрос: почему именно Михайловский вступился за Горького? Ведь Михайловский к этому времени вполне определился как либеральный народник, активно выступавший против марксизма. А Горький уже тогда воспринимался как художник, близкий к марксистам.

Письмо Михайловского — в духе традиций русской интеллигенции: писатель в беде, ему угрожает опасность — надо помочь, даже если это писатель не вполне близкий по направлению. Михайловский, прошедший в свое время школу Некрасова и Щедрина, верен этим традициям. А в данном случае речь шла о талантливом, многообещающем писателе, еще молодом, но уже успевшем завоевать широкую популярность в читательских и литературных кругах. Вполне естественно, что Михайловский хотел его спасти.

Следует, по-видимому, учитывать также и то, что Горький тогда был объектом напряженной борьбы между различными течениями русской литературы и общественной мысли. Народники внимательно следили за его деятельностью и старались привлечь его на свою сторону. Михайловский — едва ли не более других. В том же 1898 году появятся две его статьи о Горьком, которые, по словам современного исследователя, пронизаны «явно выраженным стремлением если не сделать Горь-

[4] И. С. Зильберштейн. Репин и Горький. Изд. «Искусство», М.—Л., 1944, стр 8.

[5] Там же.

[6] Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. ф. 760, архив Н. С. Таганцева, № 319.

lib.pushkinskijdom.ru

кого своим союзником, то во всяком случае отделить его от своих противников».[7] Народники настойчиво предлагали Горькому порвать с марксистскими органами и перейти сотрудничать в «Русское богатство».[8] Эту борьбу за Горького конечно надо учитывать, читая приведенное письмо Михайловского.

Е. Р. ОЛЬХОВСКИЙ

ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕСОСТОЯВШЕГОСЯ ПСЕВДОНИМА

История эта началась давно, в 1884 году. После казни народовольцами царя Александра II «правительственные сферы» около года испытывали колебания, а затем перешли в решительное наступление против освободительного движения. С особой силой обрушился град репрессий на демократическую печать. В апреле 1884 года правительство запретило самый передовой журнал того времени — «Отечественные записки», во главе которого стояли М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. К. Михайловский и др.

Несколько иным путем решили реакционеры покончить с «Делом». Этот демократический журнал не был закрыт сразу. Однако в тюрьму были заключены его руководители Н. В. Шелгунов и К. М. Станюкович. Формальный редактор «Дела» прогрессивный писатель и педагог В. П. Острогорский был в сентябре 1884 года вызван в Департамент полиции, и ему предложили «отказаться от редакторства, если он не желает сидеть на скамье подсудимых».[1] Вскоре журнал перешел в руки малозначительных лиц и перестал играть какую-либо роль в общественной жизни, а затем и окончательно зачах.

Главным поводом для ареста Станюковича и Шелгунова послужило использование ими в легальном журнале материалов, присланных политическими эмигрантами и ссыльными. Наибольший гнев властей вызвало участие в «Деле» С. М. Кравчинского и Л. А. Тихомирова. Сношения с журналом Кравчинский вел под псевдонимом «Штейн», а иногда пользовался для переписки фамилией Бэльдинского (псевдоним Веры Засулич, близкой к семье Кравчинского). Член Исполнительного комитета «Народной воли» Тихомиров (впоследствии «раскаявшийся» и вернувшийся в Россию по разрешению Александра III) активно сотрудничал в «Деле» под псевдонимами «И. К.», «И. Кольцов», «И. Каратаев», «Иван Григорьевич». Станюкович и Шелгунов, возглавлявшие журнал в начале 80-х годов, оказывали через него денежную помощь революционерам-подпольщикам.

В одном из писем, отобранных при аресте Станюковича, следователи обнаружили записку Шелгунова, в которой содержались рассуждения о том, что революционеры-эмигранты влили новую струю в «Дело» и превратили его в «социально-политический орган».[2]

Знакомство и связи с революционерами были главным, что интересовало жандармов и прокурорский надзор во время допросов Н. В. Шелгунова.[3] Жандармский следователь Жолкевич тщательно исследовал не только конторские книги редакции «Дела», но и каждую опубликованную и отвергнутую рукопись. Он запугивал всех сотрудников редакции, стараясь найти все новые и новые улики. Среди материалов июньского номера журнала следствие обратило внимание на рукопись, подписанную «А. Т-о». Особый интерес эта статья вызвала потому, что еще 30 декабря 1883 года за нее редакция выслала за границу 100 руб. По существу, это была развернутая рецензия на сочинения известного писателя-демократа Глеба Ивановича Успенского.[4]

Начались поиски автора статьи, попытки раскрыть так и не появившийся в печати псевдоним. Запуганный секретарь и конторщик редакции М. Паршеков

---

[7] Г. А. Бялый. Н. К. Михайловский — литературный критик. В кн.: Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 41.

[8] Летопись жизни и творчества А. М. Горького, вып. 1, стр. 263, 301.

[1] Об этом сообщал в письме Н. К. Михайловскому Н. В. Шелгунов (Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 181, оп. 1, д 768, л. 19—19 об.).

[2] ЦГИА СССР, ф. 1405, оп. 85, 1884 г., д. 10922, л. 12 об.

[3] Подробнее см. впервые опубликованные воспоминания Н. В. Шелгунова «Арест и высылка 1884 года» в кн.: Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов. Воспоминания в двух томах, т. I. Изд. «Художественная литература», 1967.

[4] ЦГИА СССР, ф. 1405, оп. 85, 1884 г., д. 10922, л. 14 об. См. также: В. Вильчинский. Арест и ссылка К. М. Станюковича. «Русская литература», 1963, № 3, стр. 140.

lib.pushkinskijdom.ru

представил Жолкевичу, прокурору окружного суда Богдановичу и товарищу прокурора Петербургской судебной палаты Котляревскому письмо, подписанное Тилло. Письмо начиналось так: «Господин редактор!» Сверху была сделана приписка: «П. В. Шелгунову».

Во время допросов Шелгунов объяснил дело следующим образом. Статья «была прислана в редакцию из Парижа, причем за несколько времени до этого заходил в редакцию молодой человек, назвавшийся Тилло, с вопросом, может ли быть принята такая статья (т. е. о Глебе Успенском, — *Е. О.*), на что Шелгунов ответил: „Конечно, если она будет пригодна по своему содержанию". Присланная статья не была подписана, так что Шелгунов собственноручно отметил под нею „А. Т-о", желая скрыть немецкую фамилию автора. В письме, при котором была прислана эта статья, говорится между прочим об ней: „Вы, наверное, ее ожидаете". Шелгунов объяснил это место предположением, что Тилло в этом случае хотел намекнуть на отсутствие в редакции статей для печати». На вопрос, «принадлежит ли эта статья Тихомирову», Шелгунов ответил, что об этом «ему ничего неизвестно, отнесся же он к ней как к статье нового автора, так как она писана рукою не Кольцова».[5] Впрочем, высылку заранее денег за статью Тилло Шелгунов объяснить не смог.[6]

Конечно, следователи не поверили Шелгунову. Да и секретарь редакции Паршеков показал, что «был послан в 1883 г. к издателю сочинений Глеба Успенского Павленкову за полным собранием этих сочинений для отсылки их в Париж Хмелинскому» (один из адресов Кольцова—Тихомирова, — *Е. О.*). Павленков, давая Паршекову Успенского, от себя заметил: «Знаю, это для Тихомирова, мне говорил об этом Станюкович».[7]

Вызвали в жандармское отделение и студента Петербургского университета Альфреда Тилло. Он показал, что «в мае 1884 года он получил от своего брата, уехавшего за границу, письмо, в котором тот просил его зайти в редакцию „Дела" за справкой об статье о Глебе Успенском, писанной лицом, которому он предоставил напечатать ее под его именем».[8] Однако само письмо оказалось написанным и не Альфредом Тилло, и не его братом.

В это время в Россию вернулся Альберт Тилло, служащий Департамента земледелия Министерства государственных имуществ, командированный за границу для изучения виноделия. Его немедленно допросили. Альберт Тилло показал, что «еще два года назад в Париже он познакомился с русским эмигрантом Петром Лавровым, с которым возобновил знакомство в 1884 году. Через него свидетелю нужно было познакомиться с известными французскими и немецкими учеными, занимающимися рабочим вопросом, что Лавров очень охотно исполнил. Ввиду этих услуг ему было неудобно отказать Лаврову в просьбе принять на себя авторство статьи о Глебе Успенском для отсылки в журнал „Дело". Статья была переписана сопровождавшей его, Тилло, за границей Анной Поповой, после чего статья была послана на имя Шелгунова при письме, переписанном тою же Поповой. Кто истинный автор этой статьи — свидетелю неизвестно».[9]

Таким образом, совершенно ясно, что статья о Глебе Успенском принадлежала перу Тихомирова, а в редакцию «Дела» была доставлена при активной помощи Альберта Тилло. Знал об этом, конечно, и Шелгунов. Все понимали и жандармы, и следователи.

Но у них были веские причины «поверить» невинности сношений Альберта Тилло с эмигрантами, непричастности его к революционному движению. Молодой чиновник Департамента земледелия, в 1880 году окончивший Петербургский университет, а 30 марта 1881 года получивший степень кандидата, был сыном генерал-лейтенанта Эдуарда Ивановича Тилло, товарища начальника военно-инженерного управления, одного из крупнейших русских строителей, принимавшего участие в сооружении укреплений Севастополя и Кронштадта, напечатавшего немало книг. И жандармы не стали докапываться до истины, простили юноше его интерес к рабочему вопросу, неточность ответов на следствии. Более того, его брату Альфреду Тилло, замешанному в деле о члене Исполнительного комитета «Народной воли», ректорат Петербургского университета 25 января 1886 года выдал удостоверение, «что он в бытность свою студентом сего университета не принимал ника-

---

[5] Там же, л. 25—25 об.

[6] В своих воспоминаниях Шелгунов описывает историю поступления рукописи в целом так же. Однако здесь говорится, что статья была получена из-за границы через два дня после прихода Альфреда Тилло в редакцию. К тому же Шелгунов по-другому объяснил слова «ожидаемая редакцией статья»: «Теперь об Успенском можно ожидать много статей, потому что выходит полное собрание его сочинений...» (Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов. Воспоминания, т. I, стр. 310).

[7] ЦГИА СССР, ф. 1405, оп. 85, 1884 г., д. 10922, л. 26 об.

[8] Там же, л. 27 об.

[9] Там же, лл. 27—28.

lib.pushkinskijdom.ru

кого участия в каких бы то ни было противозаконных действиях, обнаруживающих неуважение к закону или к установленным властями правилам».[10]

Однако на самом деле роль Альберта Тилло в революционном движении вовсе не сводилась к безобидному знакомству с Лавровым. Да и само это знакомство произошло при весьма сложных обстоятельствах. Тилло в 1880 году направился за границу для усовершенствования своих знаний. Им выбран был эльзасский город Страсбург. Здесь-то и началась история, знай о которой жандармы, не миновать бы Тилло тюрьмы и каторги, несмотря на влиятельного отца и родственные связи.

В конце 1879—начале 1880 года Альберт Тилло познакомился в Петербурге с молодыми революционерами, членами чернопередельческого кружка, принял участие в их работе. Осенью, уезжая за границу, Тилло взялся исполнить там ряд поручений кружка, главным из которых было установление связей с эмигрировавшими в Швейцарию чернопередельцами: Г. В. Плехановым, В. И. Засулич, Л. Г. Дейчем, Я. В. Стефановичем и др. Чернопередельческая молодежь — А. П. Буланов, О. К. Трубникова, М. К. Решко — звали своих старших товарищей вернуться на родину и для этого пересылали им через Альберта Тилло деньги.

Познакомившись с Дейчем, Тилло выполнил все данные ему поручения. Но чернопередельцы в Россию поехать не смогли, и Тилло в течение двух-трех лет помогал им поддерживать связь с Россией. Вернулся на родину в 1881 году только Я. В. Стефанович. Он вступил в Исполнительный комитет «Народной воли» и стал уговаривать присоединиться к нему своих товарищей как в Петербурге, так и в Швейцарии. Во время поездок из России за границу Тилло выполнял весьма опасные поручения. Так, например, Исполнительный комитет собирался переслать с ним за границу на хранение Л. Г. Дейчу важные документы: письма С. Г. Нечаева из Петропавловской крепости к Исполнительному комитету, сообщения революционера Н. В. Клеточникова, засланного в III отделение собственной его императорского величества канцелярии, о жандармских планах борьбы с подпольем, списки шпионов и доносчиков, провокаторов и т. д. Только случайность не позволила Тилло получить эти документы и укрыть их за границей.

Л. Г. Дейч приезжал из Швейцарии в различные города для встречи с А. Э. Тилло — «страсбургским юношей», как его называли в подполье. Именно Тилло привез из России письма Я. В. Стефановича к бывшим чернопередельцам, излагавшие условия их присоединения к «Народной воле».

Вскоре Тилло через Дейча познакомился с известной народоволкой М. Н. Ошаниной-Оловенниковой, а при ее посредстве — с Тихомировым и Лавровым, т. е. с заграничным центром «Народной воли». Но вместе с тем он поддерживал тесные связи с бывшими народниками, объединившимися в сентябре 1883 года в группу «Освобождение труда». Это была первая марксистская организация России, и Тилло вскоре также стал марксистом. В трудные для группы дни Альберт Тилло оказывал ей всевозможную помощь. Подпольный псевдоним Тилло и его связи с революционерами были раскрыты только после публикации различных материалов группы «Освобождение труда».[11]

Жандармам все это, конечно, не было известно. Альберту Тилло удалось вернуться в Россию. В Петербурге в начале 1890-х годов он устроился на работу на Александровский чугунолитейный завод при Николаевской железной дороге в качестве заведующего лабораторией и жил в служебном доме завода. Внешне Тилло совсем отошел от революционного движения и не интересовал больше жандармов. Кажется, что история несостоявшегося псевдонима закончена. Можно поставить точку.

Однако не будем торопиться. Вот перед нами письмо В. И. Ленина к матери, М. А. Ульяновой, от 5 октября 1893 года. В нем целый абзац посвящен А. Э. Тилло: «Тилло видел вчера и сегодня. Он не достал билета и не может, к сожалению, достать, так как нет того лица, на которое он рассчитывал. Впрочем, когда его собственное положение во временном управлении железных дорог упрочится, тогда, говорит, может быть. Но это, очевидно, не скоро».[12] Совершенно очевидно, что Тилло был знаком с семьей Ульяновых, старался оказывать В. И. Ленину какие-то услуги, в частности достать ему билет для бесплатного проезда.

М. И. Ульянова, впервые опубликовавшая этот документ, снабдила его таким комментарием: «Товарищ Тилло Альберт Эдуардович, отставной коллежский секретарь, служивший на железной дороге. В 1896 году А. Э. Тилло привлекался СПб. жандармским управлением, причем ему, между прочим, инкриминировался провоз через границу „преступных изданий“».[13] Судя по комментарию М. И. Ульяновой,

---

[10] Ленинградский государственный исторический архив (ЛГИА), ф. 14, оп. 3, 1880 г., д. 21473, л. 35.

[11] См.: Группа «Освобождение труда», сборник № 1. ГИЗ, М., [1923], стр. 164, 184; сборник № 4, 1926, стр. 142—145; сборник № 5, 1926, стр. 67, 176.

[12] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 55, стр. 1.

[13] «Пролетарская революция», 1929, № 11 (94), стр. 144.

lib.pushkinskijdom.ru

можно предположить, что и она знала А. Э. Тилло, но о его роли в революционном движении 80-х годов сведений не имела.

Ряд интересных фактов из биографии А. Э. Тилло удалось установить при помощи справочника «Весь Петербург». Тилло работал с 1897 по 1900 год секретарем Невского общества устройства народных развлечений. Можно с уверенностью сказать, что под прикрытием официальной должности он налаживал связи социал-демократов с рабочими Невской заставы Петербурга, грозившие оборваться после арестов В. И. Ленина, Г. М. Кржижановского, Н. К. Крупской, А. А. Ванеева и других руководителей ленинского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», а также передовиков-рабочих — учеников В. И. Ленина: И. В. Бабушкина, В. А. Шелгунова, В. Я. Яковлева и др. Одновременно Тилло работал в комитете Новороссийского общества каменноугольных, железных и рельсовых производств.

Весна 1900 года. Только что возвратившийся из ссылки в Шушенское В. И. Ленин живет в Пскове. Здесь он активно готовится к созданию нелегальной общерусской политической газеты — знаменитой «Искры», а также закладывает основы социал-демократической партии. В Пскове В. И. Ленин проводит совещание революционеров-марксистов с группой буржуазных либералов, получивших название «легальных марксистов». На встречу с В. И. Лениным из Петербурга в Псков прибыли П. Б. Струве, М. И. Туган-Барановский. В воспоминаниях о псковском совещании мы снова встречаем фамилию Тилло: «Не прибыл также ожидавшийся нами инженер и промышленный деятель Тилло, социал-демократ еще с 80-х годов, который в это время вместе с С. И. Радченко олицетворял в Петербурге „ортодоксальную“ традицию и помогал ему бороться с натиском „экономистски“ настроенной молодежи в „Союзе борьбы“».[14]

Достойно внимания это упоминание фамилии Тилло рядом с С. И. Радченко — одним из организаторов петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», делегатом I съезда РСДРП, избранным им в состав Центрального Комитета. Очевидно, Тилло в конце 90-х годов играл видную роль в социал-демократическом движении в Петербурге. Его отсутствие на псковском совещании не могло не огорчать В. И. Ленина, так как он собрал для борьбы с «легальными марксистами» обширные материалы, свидетельствующие об их примиренчестве. Видимо, многое мог рассказать сам А. Э. Тилло о своих попытках совместно с другими революционными социал-демократами столицы «организовать какое-нибудь литературное выступление против „экономизма“ и поддержать, таким образом, Плеханова».[15]

Адресная книга «Весь Петербург» сообщает о местах жительства А. Э. Тилло, о его службе в Совещательной конторе железозаводчиков, куда он поступил в 1906 году и работал вплоть до 1916 года. Здесь он был «представителем Юга России». В делах Новороссийского общества каменноугольного и рельсового производства имеется большое количество доверенностей, выданных начиная с 1901 года по 20 октября 1915 года и подписанных в числе других участников Петербургского комитета этого общества А. Э. Тилло.[16] Очевидно, к этому же времени относятся и недатированные ведомости на выдачу зарплаты А. Э. Тилло, так как указан его адрес в Петербурге по Ропшинской улице д. 2,[17] а Тилло жил здесь до лета 1916 года. Последний любопытный документ — письмо Новороссийского общества своему Петроградскому комитету от 11 июля 1918 года о том, что «состоявший у нас на службе, в электрическом отделе, г. А. А. Тилло оставил службу 8-го июля с. г., по каковое число ему было выдано жалованье, и, кроме того, с разрешения г. главноуправляющего три тысячи руб. на обратный проезд в Швейцарию».[18] Речь могла идти скорее всего о сыне А. Э. Тилло или его племяннике, принятом на службу в Новороссийское общество в знак признания заслуг одного из его учредителей.

Конечно, об участии в революционном движении ни адресная книга, ни документы конторы ничего не сообщают. Не удалось обнаружить этих сведений и нам. Факты жизни и службы А. Э. Тилло известны до 1916 года включительно. Когда составлялся адрес-календарь на 1917 год, его в столице уже не было. Умер ли один из первых русских марксистов или уехал из города? Ответ на это, как нам кажется, дает запись в документах Ленинградского государственного исторического архива. В книге Волковского евангелическо-лютеранского кладбища сделана отметка от 4 июня 1916 года: «Thiel Albert. Buchhalter».[19] Вероятнее всего, именно тогда и ушел из жизни человек, чей жизненный путь неоднократно пересекался с деятельностью самых выдающихся представителей революционного движения России.

---

[14] Ленинский сборник, т. IV. ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 58.
[15] Там же, стр. 59.
[16] ЦГИА СССР, ф. 1498, оп. 1, 1900 г., д. 69; 1909 г., д. 71.
[17] Там же, 1917 г., д. 73, лл. 2—5.
[18] Там же, 1910 г., д. 72. л. 141.
[19] ЛГИА, ф. 373, оп. 1, 1911—1917 гг., д. 35, л. 62.

lib.pushkinskijdom.ru

А. Я. АЛЬТШУЛЛЕР

ЧЕХОВ И АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР ЕГО ВРЕМЕНИ

1

На тему «Чехов и театр» написано много. Тема эта давно сложилась и рассматривается обыкновенно в определенном, уже привычном плане. Конспективно она может быть представлена так. Первые театральные впечатления Чехова, связанные с Таганрогом, а затем с Москвой (театры Корша, Лентовского), приводят писателя к мысли об идейной отсталости, художественной бедности, общем бескультурье современного ему театра. В известных фельетонах «Осколки московской жизни», рассказах «Юбилей», «Антрепренер под диваном», «После бенефиса», «Актерская гибель», «Комик» и других Чехов показал упадок провинциальной сцены, высмеял убогую духовную жизнь тех, кто нес народу театральное искусство. Творческое общение Чехова с казенными театрами (Малый в Москве и Александринский в Петербурге) не дало сколько-нибудь положительных результатов.

Несмотря на интерес к драматургии Чехова, проявленный отдельными ведущими актерами Малого театра, и дружбу Чехова с А. И. Сумбатовым-Южиным и А. П. Ленским, Малый театр был творчески далек Чехову и не поставил на своей сцене ни одного произведения писателя.[1]

В Александринском театре произошел печально известный провал «Чайки», художественное новаторство которой не сумели понять актеры казенной сцены. Только Московский Художественный театр увидел в Чехове своего поэта, неудовлетворенного окружающей действительностью, мечтавшего о лучшей жизни. Чехов, со своей стороны, обрел в замечательных режиссерах и актерах Художественного театра К. С. Станиславском, В. И. Немировиче-Данченко, В. И. Качалове, И. М. Москвине, О. Л. Книппер, А. Р. Артеме, А. Л. Вишневском глубоких интерпретаторов своих пьес.

Однако привычная трактовка темы «Чехов и театр» привела к некоторому упрощению сложного процесса.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы более пристально, чем это делалось ранее, используя ряд новых материалов, рассмотреть одно из важных звеньев театральных связей Чехова — творческое и личное общение его с актерами и режиссерами Александринского театра.

Актеры Художественного театра не отделяли себя ни от руководства, ни от программы театра. Программа театра была их программой, взгляды и вкусы отдельных актеров соответствовали эстетической платформе коллектива, то был союз единомышленников с общими задачами и устремлениями. Совсем иная картина наблюдалась в казенных театрах, в частности в Александринском. Многие ведущие мастера столичной казенной сцены противопоставляли себя ей, постоянно сетуя на репертуар, внутренние порядки в театре, которые насаждались мало что понимавшими в искусстве чиновниками.

В письме к А. П. Чехову 15 января 1889 года Давыдов писал: «Театральное дело здесь ведется так плохо, что заставляет меня весьма и весьма часто переживать очень тяжелые минуты. В такие минуты является горячее желание бросить это дело (которое я, между прочим, так люблю) и уйти куда-нибудь подальше так, чтоб даже и не слыхать о театре. Невыразимо тяжело и грустно видеть, что из этого дела, которое я привык ставить так высоко, которому придаю такое громадное воспитательное значение, здесь, где имеются все средства для хорошего ведения этого дела, сделали какое-то торговое предприятие, единственное назначение которого давать во что бы то ни стало наибольшие барыши. Для достижения этой цели всякие средства считаются пригодными, и в этом храме искусства, превращенном в толкучий рынок, не стыдятся торговать таким хламом, как все те пьесы, которые до нынешнего дня составляют преобладающий элемент в репертуаре текущего сезона, лишь бы этот хлам давал хороший доход».[2]

Другой артист Александринского театра П. М. Свободин в том же 1889 году писал Чехову, с которым был в дружеских отношениях: «...страшно становится подумать, что опять надо идти в театр и вдумываться по тетрадке в роль, написанную Виктором Крыловым».[3]

Так относились к «ходовому» репертуару близкие Чехову актеры в год первой

---

[1] Впервые Малый театр обратился к Чехову в дни празднования столетия со дня рождения писателя, поставив в 1960 году «Иванова».

[2] Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 331, № 42.1 (далее ссылки на материалы этого фонда приводятся в тексте).

[3] Е. Н. Коншина. Из переписки А. П. Чехова. «Записки отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина», 1954, вып. 16, стр. 217.

lib.pushkinskijdom.ru

встречи писателя с Александринским театром, такую информацию о положении в театре получал Чехов. Состояние Александринской сцены осложняло путь Чехова к театру.

В самом конце 1880-х годов, когда начались разговоры о постановке «Иванова» в Александринском театре, там были не только актеры, отрицательно относившиеся к «крыловщине», но и те, кто усиленно насаждал этот развлекательный, большей частью безнадежно заштампованный «товар». Лидером этой группы был Н. Ф. Сазонов, даровитый актер и чтец, некогда блестящий исполнитель ролей в опереттах, но человек крайне неразборчивый в вопросах репертуара. Во многом благодаря В Крылову Сазонов снискал громкую известность. Почти постоянной партнершей Сазонова выступала в «облегченном» репертуаре М. Г. Савина. Давно был забыт конфликт с Крыловым, приведший к почти двухлетней размолвке актрисы с драматургом и бойкоту его пьес. Савина, лучшая актриса Александринского театра, его гордость и слава, оказалась в это время с теми, кто вольно или невольно утверждал и пропагандировал «крыловщину».

Что же к концу 1880-х годов, когда чеховские герои впервые появились на подмостках Александринского театра, его актеры знали о Чехове и что Чехов знал о них?

Артисты Александринского театра много слышали о постоянном сотруднике столичных изданий — «Осколков», «Петербургской газеты», «Нового времени». Уж что-что, а упомянутые газеты они читали, в них больше, чем в других изданиях, писалось о театре, его премьерах, актерах и закулисных слухах. Рядом со статьями Суворина и фельетонами Лейкина (многие из них были специально посвящены Александринскому театру) печатались рассказы Чехова, которые с каждым годом приобретали все больше и больше почитателей.

Чехов же Александринский театр той поры знал плохо. В Петербурге он бывал редко, наездами, в Александринский театр не ходил. «... Питерской труппы я не знаю», — писал он И. Л. Леонтьеву (Щеглову) в 1888 году.[4] Хотя он и слыхал про Савину «много хорошего», но не мог решить, кто лучше сыграет «Медведя» — Савина и Сазонов или Васильева и Далматов. И все же, сообщая Суворину о предстоящей постановке «Татьяны Репиной» в Малом театре, Чехов был уверен, что «разыграют они лучше александринских. По крайней мере ансамбль будет лучше» (т. 14, стр. 260). Это мнение было твердым.

На первых шагах своей драматургической деятельности Чехов сблизился с выдающимся актером Александринского театра В. Н. Давыдовым.

Неудовлетворенный порядками, царившими в Александринском театре, Давыдов покидает его и два сезона (с сентября 1886-го по май 1888 года) работает в московском частном театре Корша, для которого и был написан «Иванов». В начале октября 1887 года Чехов зашел во время спектакля в уборную к Давыдову и дал ему прочитать только что законченную пьесу.

Работая над «Ивановым», Чехов имел в виду, что заглавную роль в пьесе будет играть Давыдов. Поэтому мнение Давыдова о пьесе было для начинающего драматурга Чехова существенным во всех отношениях.

Давыдов не заставил себя долго ждать. Он сам пришел к Чехову и стал уговаривать его ставить «Иванова». «Уговаривал его Владимир Николаевич целый час, — вспоминал А. А. Плещеев. — Наконец, уломал. — Берите... берите, — сказал Чехов, — берите на свою ответственность..., вы будете виновником провала».[5]

Сочувственный отзыв Давыдова и его настойчивое требование поставить «Иванова» на сцене окрылили Чехова. «Как ни плоха пьеса, — писал он брату Ал. П. Чехову, — но я создал тип, имеющий литературное значение, я дал роль, которую возьмется играть только такой талант, как Давыдов, роль, на которой актеру можно развернуться и показать талант» (т. 13, стр. 373).

В 1887 году 19 ноября состоялась премьера «Иванова» в театре Корша с Давыдовым в главной роли. Дружба писателя и артиста растет. В письмах Чехова 1887—1888 годов часто можно встретить имя Давыдова.

Закончив сезон 1887—1888 годов в театре Корша, Давыдов вернулся на Александринскую сцену. Чехов писал ему: «Петербург выиграл, а Москва в проигрыше; мы остаемся без В. Н. Давыдова, а я лично без одного из тех знакомых, расположение которых я особенно ценю... Желаю Вам всякого успеха и спасибо за прошлый сезон. Я рад, что судьба, хотя не надолго, столкнула меня с Вами и дала мне возможность узнать Вас» (т. 14, стр. 92).

По приезде в Петербург Давыдов часто выступает на литературных вечерах, концертах, в частных домах с рассказами Чехова. Их читали и другие артисты, но к Давыдову проявлялся особый интерес: это был актер, лично хорошо знавший писателя, имевший заслуженную репутацию превосходного чтеца, кроме того,

---

[4] А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. 14, Гослитиздат, М., 1949, стр. 222 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

[5] А. Плещеев. Что вспомнилось. Актеры и писатели, т. 3. СПб., 1914, стр. 114.

lib.pushkinskijdom.ru

он одним из первых еще в середине 1880-х годов начал исполнять чеховские рассказы. В эстрадном репертуаре Давыдова были «Злоумышленник», «Налим», «Ванька», «Злой мальчик», «Трагик», «Припадок» и другие рассказы.

Вопрос о постановке «Иванова» в Александринском театре долго обсуждался в литературно-театральных кругах Петербурга. В связи с возвращением в столицу Давыдова, исполнявшего главную роль у Корша, постановка пьесы стала реальностью. Решительный шаг в осуществлении ее сделал главный режиссер Александринского театра Ф. А. Федоров-Юрковский — отец известной в истории русского революционного движения и культуры М. Ф. Андреевой, жены Горького. Высокообразованный человек с передовыми взглядами, Федоров-Юрковский тянулся к молодым писателям, артистам, чутко улавливал дух времени и настроения прогрессивной интеллигенции. В свой бенефис он остановил выбор на «Иванове». Однако с исполнителем главной роли дело обстояло не так уж просто.

Давыдов писал Чехову из Петербурга 15 января 1889 года: «Относительно моего участия в Вашей пиесе „Иванов" скажу Вам, что я с величайшим удовольствием буду играть в ней всякую роль, какую бы Вы мне ни назначили: пиеса мне очень нравится, и я от всей души желаю, по мере моих сил, способствовать ее успеху. А потому вполне предоставляю Вам решить, что мне в этой пиесе играть для того, чтобы „Иванов" прошел насколько возможно лучше. Если Вы найдете, что для пиесы выгоднее, чтобы я играл роль Иванова, я с удовольствием буду ее играть, если же Вы думаете, что пиеса более выиграет, если я буду играть Лебедева, я с не меньшим удовольствием возьмусь за исполнение этой роли. Повторяю, что для меня всего важнее и дороже в этом случае успех Вашей пиесы; она вполне его заслуживает, и я от души желаю, чтоб „Иванов" сделался репертуарной пиесой. Итак, решите, что Вы найдете наилучшим, и поскорее сообщите Ваше решение».[6]

Напрашивается вопрос, почему же Давыдов, игравший роль Иванова у Корша, не хочет или, скажем мягче, не очень хочет играть ее в Петербурге.

Тут были свои причины. Сразу же после коршевской премьеры газеты оживленно спорили о характере главного героя. Аплодисменты и шиканья, восторженные отзывы и протесты — такими крайностями сопровождалась премьера. Главный упрек сводился к неясности характера Иванова. Что это за герой — положительный или отрицательный, — недоумевали многие. Александринские же актеры и петербургская публика любили здесь полную ясность, — они хотели непременно видеть перед собою либо ангелов, либо подлецов, как говорил Чехов.

Несмотря на желание всеми силами содействовать успеху «Иванова», Давыдов не был уверен в предстоящей удаче. Не случайно в конце приведенного выше письма он рассуждал так: «Трудно предположить, чтоб даже в нашем антихудожественном Петербурге нашлись такие *умники*, которые были бы способны шикать „Иванову"».

Это была, может быть, не очень ловкая, но искренняя подготовка Чехова к возможному неуспеху. Где-то подсознательно актера беспокоила мысль, что пьесу могут не понять. И не желая как главный исполнитель быть ответственным за неуспех, Давыдов даже подумывал о том, чтобы взять любую другую роль, только не роль Иванова. Отсюда его осторожная попытка предложить себя Чехову в качестве исполнителя роли Лебедева. Ведь как ни объясняй этот факт отсутствием у Давыдова склонностей к «премьерству», нельзя забывать, что в это же время он неоднократно отказывался от участия в спектаклях, где у него не было «выигрышной» роли. И еще одно: в тот самый день, когда Давыдов просил Чехова ответить, кого же ему лучше играть, Иванова или Лебедева, жена актера Н. Ф. Сазонова писательница С. И. Смирнова отметила в своем дневнике: «Задал Чехов работы с „Ивановым". Давыдов эту роль играть не хочет, Н.<иколай>[7] тоже, а кроме их некому».[8] Слухи о том, что Давыдов не хотел играть роль Иванова, упорно носились в театре.

Получив отзывы, свидетельствовавшие о непонимании пьесы, Чехов в пространном письме к Суворину попытался дать подробную характеристику главным персонажам «Иванова», а затем специально для Александринского театра он дважды перерабатывал драму — в октябре—декабре 1888 года и в январе 1889 года.[9] 13 января 1889 года Чехов получил телеграмму от Федорова-Юрковского: «Без Вас нельзя раздать ролей. Распределение не слаживается. Необходимо приехать Петер-

---

[6] В. Н. Давыдов. Из писем к А. П. Чехову. В кн.: Чехов и театр. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Е. Д. Сурков. Изд. «Искусство», М., 1961, стр. 204.

[7] Николай — Н. Ф. Сазонов.

[8] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 285. Запись от 15 января 1889 года.

[9] См.: А. П. Скафтымов. О работе Чехова над пьесой «Иванов». «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена», 1948, т. 67, стр. 202—211.

lib.pushkinskijdom.ru

бург не позже восемнадцатого. Первая репетиция необходима девятнадцатого» (ф 331, № 57.38). Премьера была назначена на 31 января. В том, что репетиции начинались лишь за двенадцать дней, не было ничего необычного — все крупные пьесы игрались с восьми-десяти репетиций. 19 января Чехов прибыл в Петербург и через день сидел у Давыдова, беседуя о роли Иванова в измененной редакции пьесы.

Давыдов писал Чехову 22 января 1889 года: «После вашего ухода я еще несколько раз прочитал роль Иванова в новой редакции и положительно не понимаю его теперь. Тогда Иванов был человек добрый, стремящийся к полезной деятельности, преследующий хорошие цели, симпатичный, но слабохарактерный, рано ослабший, заеденный неудачами жизни и средой, его окружающей, больной, но сохраняющий еще образ человека, которого слово „подлец" могло убить.

Иванов в новой редакции полусумасшедший, во многом отталкивающий человек, такой же пустомеля, как Боркин, только прикрывающийся личиной страданий, упреками судьбе и людям, которые будто его не понимали и не понимают, черствый эгоист и кажется действительно человеком себе на уме и неловким дельцом, который в минуту неудавшейся спекуляции застреливается.

Как друг, как человек, уважающий ваш талант и желающий вам от души всех благ, наконец, как актер, прослуживший искусству двадцать один год, *я усердно прошу вас оставить мне Иванова, каким он сделан у вас в первой редакции, иначе я его не понимаю и боюсь, что провалю.* Даю вам слово, что это не каприз, а чистосердечное объяснение и желание как вам, так и себе добра. Если почему-либо нельзя исполнить мою просьбу, то я готов с бо́льшим удовольствием играть Косых, чем Иванова».[10]

Получив это письмо, Чехов вновь посетил Давыдова, разъяснил ему роль. Артист согласился с Чеховым, и все же общей точки зрения на образ Иванова у них не было. «С нудным Давыдовым ссорюсь и мирюсь по 10 раз на день», — писал Чехов накануне премьеры (т. 14, стр. 299).

В спектакле участвовали крупнейшие силы театра — Иванова играл Давыдов, Сарру — Стрепетова, Шабельского — Свободин, Лебедева — Варламов, Сашу — Савина, Боркина — Далматов, Авдотью Назаровну — Стрельская. Редкая пьеса шла в таком составе. Савина и Стрепетова, например, предпочитая не делить между собой успеха, за все годы совместной службы встречались в одном спектакле считанное число раз. Чехов хотел, чтобы роль Сарры играла Савина, но актриса уговорила директора театров И. А. Всеволожского передать ее Стрепетовой. Сама она взяла роль Саши. Узнав об этом, Чехов «решил переделать эту роль коренным образом... насколько позволяли это рамки пьесы» (т. 14, стр. 291). «Знаете, — писал он Суворину, — у меня Саша в III акте волчком ходит — вот как изменил! Совсем для Савиной... Савина у меня будет и волчком ходить, и на диван прыгать, и монологи читать» (т. 14, стр. 293). Но Чехов напрасно «оживлял» роль Саши. Сыграв ее лишь на премьере, Савина, убедившись в невозможности соревноваться с Давыдовым и Стрепетовой — исполнителями центральных ролей, — передала роль недавно вступившей в труппу В. А. Мичуриной. Впрочем, изменения, сделанные специально для Савиной, в окончательную редакцию текста Чехов не ввел.[11]

«Иванов» — крупнейшая победа Александринского театра, принципиальная удача на его творческом пути. Многочисленные отзывы прессы, воспоминания и переписка современников свидетельствуют о живом общественном резонансе и неугасающем интересе, сопутствовавшем первым представлениям чеховской пьесы Успех «Иванова» в Александринском театре — это отнюдь не «предание, живучее, как все театральные предания»,[12] а достоверный исторический факт, подтверждаемый неопровержимыми и, кстати сказать, легко доступными источниками.

Глубокое воплощение в спектакле получили образы Иванова и Анны Петровны в исполнении Давыдова и Стрепетовой.

После долгих колебаний, сомнений, творческих поисков Давыдов нашел единственно верный путь раскрытия образа Иванова, путь, не только обеспечивший ему заслуженный успех, но и положивший начало той традиции исполнения роли, которая дошла до наших дней и получила подтверждение своей плодотворности в игре Б. А. Смирнова и М. И. Царева.

Иванов—Давыдов — мягкий, обаятельный человек, примирившийся с апатией душевной депрессией, пассивностью. «Именно талант, — писал Суворин о Давыдове, — дал ему удивительно верные ноты для изображения человека слабого, но способного возбуждаться до высокой степени, до сумасшествия; в эти мгновения можно убить и застрелиться. И эта черта, превосходно переданная артистом, эти не-

---

[10] Цит. по: А. Брянский. В. Н. Давыдов. Жизнь и творчество. Изд. «Искусство», Л.—М., 1939, стр. 117.

[11] Об этом эпизоде и вообще о взаимоотношениях Чехова и Савиной см.: И. Шнейдерман. М. Г. Савина. Изд. «Искусство», Л.—М., 1956, стр. 266—279.

[12] А. Дикий. Несыгранная пьеса Чехова. «Театр», 1954, № 7, стр. 69.

lib.pushkinskijdom.ru

сколько мгновений, какие-нибудь полминуты, лучше объясняют Иванова, чем все рассуждения и признания этого лица».[13]

С большой драматической силой проводил Давыдов сцену с доктором Львовым и особенно знаменитый финал третьего акта, когда, доведенный до отчаяния несправедливыми упреками жены, он бросает ей в лицо низкие, оскорбительные слова и в исступлении кричит: «Так знай же, что ты скоро умрешь...» Словно подкошенная, сникала Анна Петровна—Стрепетова от страшных слов мужа, в справедливость и душевную чуткость которого она так беспредельно верила. Достойным партнером Давыдова и Стрепетовой выступил в спектакле Варламов, исполнявший роль Лебедева. Интеллигент с университетским образованием, но опустившийся и погрязший в тине мещанства, Лебедев—Варламов представал человеком чистой души, добрым, отзывчивым, сохранившим черты душевного благородства. Несмотря на различие судеб, оба они — Иванов и Лебедев — были в спектакле Александринского театра живым укором эпохе безвременья.

Современники отметили оригинальность, необычность спектакля. «Антон Чехов своим „Ивановым“ сразу обнаружил сильный, глубокий драматический талант, — писал «Петербургский листок». — Он дал новый, своеобразный сюжет, оригинальное развитие пьесы, несколько новых, если не полных законченных типов, то все-таки рельефно, правдиво нарисованных лиц. От всей драмы веет чем-то новым, молодым, сильным, здоровым... Тип Иванова — тип совершенно новый на русской сцене и он отлично обрисован г. Чеховым... тип живой, естественный выхваченный из жизни».[14] «Все в пьесе свежо, ново и проникнуто тонким психическим анализом. Успех был колоссальный, такой успех, который редко случается на нашей драматической сцене», — свидетельствовала «Петербургская газета».[15]

«Публика принимала пьесу чутко и шумно с первого акта, — вспоминал И. Л. Щеглов, — а по окончании третьего, после заключительной драматической сцены между Ивановым и больной Саррой, с увлечением разыгранной В. Н. Давыдовым и П. А. Стрепетовой, устроила автору, совместно с юбиляром-режиссером, восторженную овацию. „Иванов“, несмотря на многие сценические неясности, решительно захватил своей свежестью и оригинальностью, и на другой день все газеты дружно рассыпались в похвалах автору пьесы и ее исполнению».[16]

Ниже приводятся выдержки из письма драматурга М. И. Чайковского, брата великого композитора, к А. П. Чехову. Чайковский делится своими впечатлениями о втором представлении «Иванова» в Александринском театре, состоявшемся 6 февраля 1889 года. «Согласно обещанию вот вам, милый Антон Павлович, отчет о вчерашнем представлении. Зала совершенно полная... Много лиц, бывших на первом представлении. Первый акт я застал только в конце, поэтому ничего не могу сказать о его исполнении. Занавес опустили при аплодисментах средней силы, вызовов — 1. Второй акт шел как в бенефис Федорова до появления Сашеньки. Вместо изящной фигуры Савиной показалась по-моему очень не симпатичная по внешности и отнюдь не изящная — Мичурина... По окончании акта — два вызова с криками — автора. Если бы Вы были здесь, Вы бы должны были выйти, но сила их не настолько была велика, чтобы стоило режиссеру объяснять публике о Вашем отсутствии. Третий акт безусловно прошел еще лучше, чем на первом представлении... Мичурина хоть и была хуже Савиной, но, как говорится, „ансамбля не испортила“ и некоторые вещи сказала очень мило. Давыдов в сцене с доктором и женою был превосходен. Стрепетова еще лучше. Фразу „когда, когда он сказал?“ она произнесла внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет. Я был потрясен до глубины души. Вся зала как один человек начала вызывать Вас. Помощник режиссера вышел объявить о Вашем отсутствии. Актеры выходили раз шесть раскланиваться перед публикой... В общем успех пьесы был тот же, что 31-го января, но менее блестящий с внешней стороны, потому что Вы отсутствовали... а я в общем по окончании ее остался при том же мнении, что это самое талантливое произведение из всех новых, какие я видел на Александринской сцене, и что в авторе ее сидит будущий великий драматург, который когда-нибудь скажет нечто великое».[17]

Несмотря на признанный успех «Иванова», управляющий труппой Александринского театра А. А. Потехин, придерживавшийся откровенно консервативных взглядов на драматургию и не любивший ничего нового, редко назначал представления пьесы. После премьеры, состоявшейся 31 января 1889 года, пьеса прошла в феврале — четыре раза, в апреле — два раза, в сентябре и октябре по три раза.

---

[13] А. Суворин. «Иванов», драма в 4 д. Антона Чехова. «Новое время», 1889, № 4649, 6 февраля, стр. 3.

[14] Александринский театр. «Петербургский листок», 1889, № 32, 2 февраля, стр. 3.

[15] «Иванов», драма А. Чехова. «Петербургская газета», 1889, № 31, 1 февраля, стр. 3.

[16] И. Л. Щеглов. Из воспоминаний об Антоне Чехове. В кн.: Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1952, стр. 126—127.

[17] Цит. по кн.: С. Балухатый. Чехов-драматург. Гослитиздат, Л., 1936, стр. 90—92.

lib.pushkinskijdom.ru

В. А. Тихонов писал Чехову 6 марта 1889 года: «Потехин с „Ивановым“ поступил нехорошо: во-первых, он мог бы смело поставить его за это время не пять, а по крайней мере семь раз, а во-вторых, поставить два раза утром и в такие дни, как понедельник и среда, — это тоже своего рода реприманд. Ну да при всем том „Иванов“ все-таки вышел победителем. А какие разноречивые толки он вызвал — просто восторг. Посмотрите, что он, т. е. „Иванов“, будет делать с будущей осени, если только Потехин не будет тормозить. Да, впрочем, пускай тормозит; „Иванова“ он все-таки не умалит» (ф. 331, № 60, 35а).

В. П. Давыдов, один из тех, кто дал сценическую жизнь чеховскому произведению, включил пьесу в свой гастрольный репертуар и в течение ряда лет играл роль Иванова в многочисленных поездках по провинции. Артист писал Чехову из Киева в 1889 году: «Наш дорогой „Иванов“ производит везде сенсацию и возбуждает самые разнообразные суждения и толки, прием ему отличный».[18]

В одном из писем конца 1890-х годов Давыдов назвал роль Иванова «горячо любимой» и «выстраданной». 1 апреля 1889 года Чехов на подаренном Давыдову оттиске из журнала «Северный вестник» драмы «Иванов» написал: «Моему милому Иванову — Владимиру Николаевичу Давыдову от уважающего и преданного автора».[19]

На премьере «Иванова» в Александринском театре Чехов познакомился с исполнителем роли графа Шабельского артистом П. М. Свободиным. Есть в истории театра такие удивительные «попадания»! Казалось бы, и не центральный образ в пьесе, а так выпукло вставал он перед зрителями, так срастался исполнитель с воплощаемым им характером, что другого актера в этой роли и представить себе было трудно. Шабельский — самый «чеховский» образ в «Иванове»: граф-приживал, умный и острый на язык, холодный и чопорный, одинокий и неприкаянный. Проникновенно и тонко изображал Свободин печального чудака, старого графа.

Образованный человек, член Петербургского театрально-литературного комитета, одаренный литератор и художник-карикатурист, остроумный, неистощимый на выдумки, Свободин удивительно быстро сблизился с Чеховым, стал, что называется, своим в семье писателя. Он гостил у Чехова в Сумах, они вместе ездили в Полтавскую губернию к знакомым Чехова помещикам Смагиным, регулярно переписывались.[20]

Образ графа, надменного и по-детски наивного, созданный артистом на Александринской сцене, сопутствовал Свободину до конца жизни. В Сумах на берегу реки Псёл Свободин во фрачной паре, крахмальном воротничке, белых перчатках и цилиндре стоял с удочкой и ловил рыбу. «Спектакль» вызывал восторг Чехова и всех окружающих. В маленьком городишке Ахтырке Свободин разыгрывал из себя графа, а Чехов — его камердинера, подобострастно называя Свободина «вашим сиятельством».

В конце жизни Чехов вспоминал наиболее значительные театральные впечатления, связанные с постановками его пьес: Художественный театр и александринских актеров: Давыдова—Иванова, Комиссаржевскую—Заречную и Свободина—графа.

Хранящиеся в библиотеке им. В. И. Ленина письма Свободина к Чехову (их более ста) характеризуют широкие интересы актера, его передовые художественные взгляды.[21]

«Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливы, умны, нервны, и оба, несомненно, новы», — писал Чехов (т. 14, стр. 309—310). «Я потерял в нем друга», — так отозвался Чехов на смерть Свободина (т. 15, стр. 428). Эти слова были написаны, когда не прошло и четырех лет после их знакомства: в 1892 году сорокадвухлетний Свободин внезапно умер в Михайловском театре во время спектакля «Шутники» Островского, в котором играл главную роль. Но эти четыре года дружбы навсегда связали имя Свободина с работой Чехова над драмой «Леший», переделанной впоследствии в «Дядю Ваню».

Весной и летом 1889 года Чехов работал над новой комедией «Леший». Писатель много говорил о будущей пьесе с гостившим у него в Сумах Свободиным. Чехов обещал закончить пьесу к предполагавшемуся бенефису артиста. Дальнейшая история создания «Лешего» отразилась в письмах Свободина к Чехову. Вот несколько отрывков из них:

10 августа 1889 года: «А что наш „Леший“?»

27 сентября 1889 года: «Ах, если бы Вы кончили „Лешего“ к 15 октября».

28 сентября 1889 года: «Ради бога, к тем двум актам „Лешего“, что были написаны, припишите еще два акта и — делу конец!»

---

[18] Найденные дни. Публикация Н. Гитович. «Театр», 1960, № 1, стр. 160.

[19] «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 272.

[20] Письма Чехова к Свободину не сохранились.

[21] 44 письма Свободина к Чехову, преимущественно связанных с пьесой Чехова «Леший», опубликованы Е. Н. Коншиной в «Записках отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина» (1954, вып. 16, стр. 189—246). Далее все отрывки из писем Свободина приводятся по этой публикации.

lib.pushkinskijdom.ru

30 сентября 1889 года: «Нам с Вами уж пора ставить вопрос ребром: идет у меня в бенефис „Леший“ 31-го октября, или нет? иными словами — Хотите Вы моей смерти, или нет?»

Если бы роль Свободина в создании «Лешего» свелась к своеобразному «катализатору», подробно говорить об артисте в связи с чеховской пьесой вряд ли стоило бы. Но все дело в том, что Свободин вникал в существо пьесы, делился с Чеховым своим пониманием ее образов, сюжетных ходов, конфликта. Зная два первых действия, Свободин намечал ход событий драмы в третьем и четвертом актах. Он был чутким советчиком и тонким критиком. Чехов внимательно прислушивался к мнению Свободина и многое из того, что советовал он, использовал в работе над «Лешим».

В Александринском театре «Леший» поставлен не был. Пьесу показал московский частный театр Абрамовой, а затем несколько провинциальных антреприз.

Процесс переработки «Лешего» в «Дядю Ваню» слабо освещен в литературе о Чехове. Существуют даже разные мнения по поводу того, когда происходила эта переработка. Думается, что принятая сейчас дата — 1890 год, которую называет сам Чехов в известном письме к С. П. Дягилеву от 20 декабря 1901 года, является верной. П. М. Свободин писал А. С. Суворину 12 ноября 1889 года: «Я ведь до сих пор не могу оправиться от удара, который мы получили вместе с Чеховым от нашей Дирекции. Не говоря уже о себе самом, я пуще всего смутился за Чехова; мне пришло естественно на мысль, что этот „неуспех“ отвадит его совершенно писать для театра... В первое время после неуспеха письма его ко мне дышали таким притворным спокойствием, из-за которого выглядывало чуть что не отчаяние, а теперь, слава богу, он посмотрел на это дело веселее. Сегодня, например, он пишет мне такое письмо, из которого видно, что он не только не бросит „Лешего“, а готов и на серьезную переделку комедии».[22]

Важное значение имеет для нас также мемуарное свидетельство артиста Александринского театра П. Д. Ленского, давнего знакомого Чехова. Рассказывая о «Лешем», Ленский писал: «Впоследствии А. П. под влиянием В. Н. Давыдова и при его участии переработал эту пьесу и назвал ее „Дядя Ваня“».[23] Следует иметь в виду, что в начале 1890 года Чехов в течение более чем месяца жил в Петербурге и общался с Давыдовым. Итак, александринские актеры не «выпустили» из своего поля зрения чеховскую пьесу. С именем Свободина связано появление «Лешего», с именем Давыдова — создание «Дяди Вани».

2

Тот, кто захочет восстановить картину первой постановки «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года, располагает для этой цели громадным материалом. Вот уже семьдесят лет мемуаристы и исследователи обращаются к этому спектаклю, вспоминая много деталей, связанных с премьерой, и высказывая различные соображения. Пожалуй, все зрители первого представления, которые могли оформить свои воспоминания и впечатления в виде статьи, заметки или просто записи, давно уже сделали это. В письмах многих петербуржцев, относящихся к этому времени, каких бы вопросов они ни касались — общественных, литературных или семейных, — нередко присутствует хотя бы несколько строк об александринской «Чайке». О премьере «Чайки» можно прочитать мемуарные и дневниковые свидетельства И. Л. Щеглова, П. П. Гнедича, А. С. Суворина, А. А. Плещеева, И. Н. Потапенко, Н. А. Лейкина, Е. П. Карпова, А. Ф. Кони, Ю. М. Юрьева, Н. Н. Ходотова, П. П. Гайдебурова, М. М. Читау-Карминой и многих других. Воспоминания написаны по-разному, можно по-разному к ним отнестись и с неодинаковой степенью доверия их читать. Но все мемуаристы сходятся в одном: это был, по выражению Чехова, «громадный неуспех». Давно уже стало хрестоматийным противопоставлять провал «Чайки» в рутинном Александринском театре успеху пьесы в новаторском Художественном. Такое противопоставление правильно, оно закономерно, оно отражает дух, атмосферу, царившие в этих двух коллективах. Попытки некоторых мемуаристов (Ю. М. Юрьев и др.) возложить ответственность за провал «Чайки» на гостинодворскую и апраксинскую публику, пришедшую посмеяться на бенефис комической старухи Е. И. Левкеевой, неосновательны. Артисты Александринского театра, привыкшие в основном к плоским комедиям современного репертуара, не могли проникнуть в тонкую художественную ткань чеховской пьесы. Прав В. Н. Прокофьев, когда в своей обстоятельной статье, полемизируя с Ю. М. Юрьевым, пишет: «Причиной провала чеховской „Чайки“ в Александринском театре была не столько специфическая гостинодворская публика, сколько сам театр, не почувствовавший стилистической новизны произведения и пытавшийся его освоить в тех же приемах, в которых ставились и испол-

[22] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 459, оп. 1, ед. хр. 3818, лл. 5 об., 6.

[23] Артисты о Чехове. (Воспоминания, встречи, впечатления). «Новости и Биржевая газета», 1904, № 233, 24 августа, стр. 2.

lib.pushkinskijdom.ru

нялись пьесы Крылова, Рышкова, Шпажинского и др.».[24] Известно, как тяжело переживал Чехов провал «Чайки» в столице: «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга, как бомба» (т. 16, стр. 394). Вспоминая с тяжелым чувством об этой неудаче, он всегда выделял (не мог не выделять!) В. Ф. Комиссаржевскую в роли Нины. Присутствуя на репетициях, Чехов сразу же угадал в Комиссаржевской выдающуюся актрису, верно и тонко постигшую его замысел. Рассказывая несколько лет спустя Н. Е. Эфросу о «крушении» «Чайки», Чехов «весь преобразился радостью, когда заговорил об исполнении Комиссаржевской, и был щедр на похвалы».[25]

Комиссаржевская уловила ту «музыку» чеховского настроения, которая составляет существо «Чайки». Она предвосхищала актерский стиль будущего Московского Художественного театра. Поэтический образ Нины Заречной, с ее горячей верой в свое призвание, в свое «дело», был близок внутреннему складу актрисы. Комиссаржевская любила и часто повторяла фразу Нины Заречной: «Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни!»

Неудача с «Чайкой» не обескуражила александринцев. Уже после организации Московского Художественного театра и редкого успеха «Чайки» на его сцене актеры и режиссеры Александринского театра не оставляют мысли о новой встрече с чеховской драматургией. Интересны в этом отношении неопубликованные телеграммы и письма главного режиссера Александринского театра Е. П. Карпова к Чехову по поводу «Дяди Вани». 9 сентября 1899 года Чехов писал О. Л. Книппер из Ялты: «Из Александринки получил телеграмму. Просят „Дядю Ваню“» (т. 18, стр. 222). Вот эта телеграмма: «Жажду поставить „Дядю Ваню“ в Александринском театре. Разрешите сделать незначительные купюры с вашего ведения. Телеграфируйте. Карпов» (ф. 331, № 47.21).

В то время, когда в Художественном театре репетировался «Дядя Ваня», а Чехов из Ялты давал «художественникам» пояснения к отдельным ролям, Карпов писал ему: «Дорогой Антон Павлович! Я переговорил с директором о постановке Вашей пьесы „Дядя Ваня“, и он согласен на ее постановку без вторичного представления в комитет. Вы сделаете купюры, какие сами найдете необходимыми, и пришлите мне экземпляр. Поторопитесь. Дай бог Вам всего хорошего. Крепко жму Вашу руку. Евт. Карпов» (ф. 331, № 47.21). Почему нужно было согласие директора на постановку без вторичного представления пьесы в комитет? О каких купюрах идет здесь речь? Дело в том, что сначала Чехов отдал «Дядю Ваню» в Малый театр («А для Немировича, если обидится, я напишу другую пьесу, уж так и быть», т. 18, стр. 85). Театрально-литературный комитет, рассматривавший все пьесы, предназначенные для казенной сцены, признал ее «достойной постановки», но лишь «при условии изменений и вторичного представления в комитет». Членов Комитета не устроило отношение Войницкого к Серебрякову, им показалось непонятным, почему еще так недавно обожаемый дядей Ваней профессор стал ему ненавистен; Комитет отметил, что образ Елены Андреевны «не вызовет интереса в зрителях» и т. д. Чехов ни на какие переделки не пошел. Он взял пьесу обратно и передал ее в МХТ. «Зарождается молодой театр... очень симпатичный. Я отдал пьесу ему... Ты на меня не сердись!» — сказал он А. И. Южину-Сумбатову.[26]

Вот почему для другого казенного театра — Александринского — Карпов должен был согласовать с директором возможность постановки без нового рассмотрения Комитета.

В ответ на просьбу Карпова Чехов послал ему пьесу и свои предложения по распределению ролей. «Мне бы хотелось, — писал Чехов 22 сентября 1899 года, — чтобы Соню взяла В. Ф. Комиссаржевская, Астрова — Самойлов, если он служит у Вас. Говорят, что в провинции Самойлов прекрасно играл Астрова. Если же его у Вас нет, то эту роль отдайте г-ну Ге. Войницкого, т. е. дядю Ваню, сыграет прекрасно Горев, профессора — Н. Ф. Сазонов, Телегина — В. Н. Давыдов» (т. 18, стр. 228). Карпов отвечал ему: «Дорогой Антон Павлович, получил экземпляр пьесы „Дядя Ваня“ и Ваше письмо с распределением ролей. Признаюсь, мне страшно раздавать роли по Вашему назначению. И Горев и Ге ненадежны. Об этих ролях надо очень и очень подумать... Как Вы думаете о Давыдове в роли дяди Вани и Сазонове в Астрове? Напишите совершенно откровенно. А кто Ел‹ена› Андр‹еевна› и М‹арья› Вас‹ильевна›? Может быть, Вы сами выберете минуточку, чтобы приехать хоть на два денечка — я тогда Вам телеграфирую. Крепко жму Вашу руку и шлю горячий привет. Евт. Карпов» (ф. 331, № 47.21). С предложением Карпова Чехов согласился. Состав исполнителей был

---

[24] Вл. Прокофьев. Легенда о первой постановке «Чайки». «Театр», 1946, № 11—12, стр. 54.

[25] Н. Эфрос. Чехов в Художественном театре. «Новый журнал для всех», 1908, № 1, стр. 66.

[26] А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. Изд. «Искусство», М., 1951, стр. 427.

lib.pushkinskijdom.ru

намечен с обоюдного согласия. 2 ноября 1899 года Чехов получил телеграмму из четырех слов: «Просто превосходно. Привет. Карпов».

Пока Александринский театр готовился к премьере чеховской пьесы, петербуржцы увидели ее на любительской сцене. Постановку «Дяди Вани» осуществило «Общество художественного чтения и музыки», учредителями которого были В. Н. Давыдов и один из передовых педагогов-словесников В. П. Острогорский. По его и В. Н. Давыдова инициативе Общество, состоявшее преимущественно из актеров и учителей, 8 января 1900 года впервые в Петербурге показало «Дядю Ваню». Спектакль состоялся без афиш, без объявлений в газетах в помещении небольшого театрального зала Общества на Малой Морской (ныне ул. Гоголя). Спектакль имел успех, организаторы вечера хотели его повторить. И. Н. Потапенко писал Чехову 10 января 1900 года: «Существует здесь „Отдел защиты детей от жестокого обращения". И есть мысль „Дядю Ваню" в том же исполнении повторить в пользу этого отдела. Но на этот раз уже не в кружке, а в зале Кононова, хотя тоже без афиш. Без твоего разрешения сделать этого нельзя. Но так как слышно, что „Дядя Ваня" в будущем сезоне пойдет в Александринском театре, то прежде чем разрешить, ты сообрази, не помешает ли эта постановка там. Или, может быть, справиться у дирекции, как она на это посмотрит?» (ф. 331, № 56.36г).

Но постановка в Александринском театре, о которой так много говорили и которая так долго готовилась, осуществлена не была. К этому времени «Дядя Ваня» прошел с огромным успехом в Художественном театре. Подробнейшие письма Немировича-Данченко к Чехову о «Дяде Ване» не оставляют сомнения в справедливости слов Немировича о том, что для него постановка этой пьесы имела «громаднейшее значение, касающееся существования всего театра».[27] Читая письма к Чехову о «Дяде Ване» Карпова и Немировича-Данченко, сравнивая их, еще раз убеждаешься в громадной разнице подхода к пьесе со стороны ординарного режиссера и художника-творца. Не увидеть этой разницы Чехов не мог. Да и вся эстетическая программа Художественного театра, намеченная еще при первой встрече с драматургией Чехова — в «Чайке», получила в «Дяде Ване» свое дальнейшее углубление и развитие. Для Александринского театра «Дядя Ваня» был интересной, но все-таки очередной премьерой; для Художественного пьесы Чехова — жизнь театра. Это хорошо понимал Чехов, и потому все права на постановку «Дяди Вани» он передал Немировичу-Данченко, а тот предъявил их директору императорских театров князю С. М. Волконскому. «Приехал вчера в Петербург, — писал Карпов Чехову 28 марта 1900 года, — и был повергнут князем в величайшее огорчение... Я так мечтал поставить эту пьесу, у нас в труппе есть такие чудные исполнители, как Комиссаржевская, Давыдов, Варламов, Сазонов, Горев и др. Ведь такой Сони, как Вера Федоровна, Вы никогда не увидите» (ф. 331, № 47.21). И в другом письме: «Я удивляюсь В. И. Немировичу-Данченко. Что это за странная точка зрения собаки, лежащей на сене, которая сама не ест и другим не дает? Может, мол, я еще съем...[28] Надеюсь, что Вы больше не попадетесь на его сладкогласие и следующую пьесу дадите возможность поставить и нам. Неужели только и свету, что в окне!» (ф. 331, № 47.21).

«Уверяю Вас, что свет не только, что в одном окне у Станиславского», — буквально те же слова вырываются в письме к Чехову у П. П. Гнедича, известного писателя, режиссера, искусствоведа, вступившего в 1900 году в должность заведующего репертуаром и управляющего труппой Александринского театра. С просьбой дать им пьесу обращаются к Чехову многие актеры Александринского театра. Ф. П. Горев хочет играть дядю Ваню, М. В. Ильинская мечтает сыграть в «Трех сестрах» «хоть Анфису, добрую, милую няню». Но Чехов был непреклонен, он и не скрывал своего отношения к александринцам. «Петербургского же театра, — писал он Книппер, — кроме Савиной и немножко Давыдова, — я не признаю и, как твой дядя Карл, отрицаю его совершенно и не люблю его» (т. 19, стр. 57). Сказано это не в запальчивости. Перед Чеховым был, с одной стороны, театр, лицо которого определял Карпов, с другой — театр Станиславского и Немировича. Выбор был сделан твердый и окончательный. Все интересы Чехова бесповоротно сосредоточились в Москве.

Александринский театр не отступил. Сменивший Карпова Гнедич хотя тоже напоминал Чехову, что свет горит не в одном окошке, в отличие от Карпова хорошо понимал разницу двух «источников» света — «художественников» и александринцев.

Для Карпова Художественный театр был неясным новшеством. Гнедич сразу же понял все значение нового театра. «У Немировича и Алексеева дело хорошее — пусть только они не охладевают к нему», — писал Гнедич Чехову в начале 1899 года (ф. 331, № 40.64). После неудачи с «Дядей Ваней» Гнедич

---

[27] В. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. Изд. «Искусство», М., 1954, стр. 182.

[28] Карпов имеет в виду, по всей вероятности, желание Художественного театра показать «Дядю Ваню» на предстоящих гастролях в Петербурге.

lib.pushkinskijdom.ru

сделал осторожную попытку получить для Александринского театра пьесу «Три сестры» — «после того, как она пройдет у Немировича». И эта попытка не увенчалась успехом.

Гнедич, возможно, и не отдавал себе полного отчета в том, что без драматургии Чехова нет современного театра. но он ясно чувствовал необходимость соприкоснуться с чеховскими героями, сблизить свой театр с большой литературой. «Дядя Ваня» и «Три сестры» прошли мимо александринцев. Гнедич решил устранить главную. как ему казалось, причину размолвки драматурга и театра, которая вот уже несколько лет мешала их содружеству: он решил заново поставить «Чайку».

Сразу же после прихода в Александринский театр Гнедич писал Чехову: «Вы, может быть, слышали, что я вступил в должность управляющего репертуаром, и, конечно, без Вас мне было бы грустно. Поверьте, что история „Чайки" не повторится» (ф. 331, № 40.64). И в другом письме: «Без введения Ваших пьес в репертуар нельзя положить основания делу, которое только что начинает формироваться» (ф. 331, № 40.64).

Чехов не хотел возобновления «Чайки», он боялся вторичного провала и просил Гнедича не ставить пьесы. 24 января 1902 года Гнедич писал Чехову: «Дорогой Антон Павлович, я очень хорошо понимаю, что постановка в Александринском театре „Чайки" шесть лет тому назад оставила на вас впечатление кошмара и Вы не можете без тошноты вспомнить об этом учреждении. Но с тех пор много утекло воды: иные птицы и песни. Старое отпело. на смену пришло новое... Конечно, знай я раньше о Вашем отвращении, я бы как-нибудь, с болью сердца, дело устроил. А теперь положение таково: режиссеры сидели все лето за мельчайшей разработкой пьесы; сделали специально новые декорации, роли розданы, министру подан доклад о дополнительном проценте гонорара, так как почему-то Вы получали 8% вместо 10. Я не знаю, как устроить теперь ретираду. Могу только заверить Вас, что ничего общего с прежней постановкой не будет. Талантливых людей здесь много. Плесень с них пососкоблена, отношение к делу совсем иное. Впрочем, не думаю, чтобы „Чайка" шла в ближайшем будущем, хотя все готово. Ее назначила репертуарная комиссия, собиравшаяся еще год назад, особенно подчеркнув необходимость ее реабилитации, — и какое право я имею протестовать против такого решения? Жму Вашу руку. Сердечно Ваш П. Гнедич» (ф. 331, № 40.64).

21 июня 1902 года П. П. Гнедич писал А. А. Санину в Ялту: «Коли увидите Ант. П. Чехова, кланяйтесь и скажите, что ляжем костьми, чтобы только „Чайку" реабилитировать».[29]

Возобновленная «Чайка» была показана петербуржцам 15 ноября 1902 года. За шесть лет, прошедших со времени первой постановки, многое изменилось во всем русском искусстве, в том числе и в Александринском театре. В этом смысле Гнедич был прав.

Главное, что произошло за этот период в театральной культуре, — рождение Московского Художественного театра и того нового, что принес с собой этот театр в духовную жизнь русского общества. Ориентация на передовую современную драматургию, непримиримая борьба с театральной фальшью, актерскими штампами и «приемами», отрицание подчеркнуто условного характера сценической жизни героев составляли постоянную заботу «художественников». Изучение изображаемого быта, особенно при исторических постановках, граничило с почти университетскими занятиями. Постижение характера, стиля, духа изображаемой эпохи было помножено в Художественном театре на глубокую заинтересованность в современном искусстве. Высокая нравственная атмосфера, царившая в Художественном театре, поражала современников. И чуть ли не больше всего удивляла александринцев невиданно высокая культура подготовки спектакля — не только количество, но и само содержание репетиций.

Выше отмечалось, что в Александринском театре спектакль шел с восьми-девяти репетиций. В свое время «Без вины виноватые» репетировали восемь дней, «Нору» — десять. «Чайку» в 1896 году сыграли с восьми репетиций. Карпов простодушно считал, что он сделал для «Чайки» «все, что мог».

На «Царя Федора Иоанновича» Художественный театр затратил семьдесят четыре репетиции, на «Венецианского купца» — тридцать пять, на «Чайку» — двадцать шесть. Александринцы с искренним недоумением и любопытством спрашивали у А. А. Сапина, помощника Станиславского при постановках «Царя Федора Иоанновича» и «Венецианского купца», перешедшего на петербургскую казенную сцену в 1902 году: «А что же вы делали на двадцатой репетиции?»

Приглашение А. А. Санина в Александринский театр не было случайностью. Не оценить такие передовые коллективы Москвы, как Художественный театр или русская частная опера С. И. Мамонтова, руководство петербургского театра не могло. Была сделана робкая попытка перенять их опыт.

---

[29] Рукописный отдел Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. А. А. Санина, № 76071.

lib.pushkinskijdom.ru

Вместе с Саниным в 1902 году был приглашен в александринскую труппу М. Е. Дарский, также актер Художественного театра. Ему и была поручена ответственная задача «реабилитировать» «Чайку».

Новая постановка «Чайки» существенно отличалась от спектакля 1896 года. Заимствуя отдельные постановочные моменты у Станиславского, режиссер вместе с тем не ломал творческих традиций александринцев, а старался выявить и использовать наиболее сильные их стороны, затушевать или хотя бы нейтрализовать то, что казалось неприемлемым для чеховской пьесы. Он повторил знаменитую мхатовскую «четвертую стену» (исполнители иногда сидели спиной к публике), наполнил спектакль чеховскими паузами и «настроением». «Играли по Станиславскому, с паузами, с настоящей травой в саду», — записала в дневнике С. И. Смирнова-Сазонова.[30]

Но самая большая трудность, которую надо было преодолеть, — это метод обрисовки характеров, свойственный актерам Александринского театра, которые избегали недомолвок, недоговоренности, неясности. Имея часто дело с бледными, недописанными образами в пьесах многих современных авторов, они силой своего таланта заставляли эти туманные характеры жить и действовать по непреложным законам реалистического искусства. Варламов хотел точно знать, хороший человек тот, которого он собирался изображать, или плохой, а там уж он найдет десятки «приспособлений», расцветит роль неповторимыми деталями и меткими жизненными наблюдениями. Александринцы выделяли обыкновенно одну, ведущую черту в характере своих героев, — это давало определенность образу, но вело и к потерям в обрисовке многогранных чеховских персонажей.

В новой постановке в соответствии с авторским замыслом представали перед зрителями добрый, но «не живший» Сорин—Варламов и Тригорин—Шувалов.

Образ Сорина — принципиальная удача Варламова. К тому времени казалось, что артист уже полностью «исчерпал» себя. Он начинал повторяться, нередко «эксплуатируя» раз-навсегда найденные приемы изображения различных черт человеческого характера. Отдаленные отзвуки заразительной веселости «царя русского смеха», черты варравинской жестокости и неподвижной тупости ожиревших самодуров зрители находили во многих варламовских созданиях. Ничего этого не было в Сорине. Теплоту, лиризм и необычайную тонкость душевных переживаний придал Варламов этому обаятельному чеховскому характеру.

Когда Гнедич за два года до постановки думал о «Чайке», для него вопрос об исполнительнице роли Заречной не стоял: ею должна была быть Комиссаржевская. С молодым актером Н. Н. Ходотовым, назначенным на роль Треплева, они составили бы замечательный дуэт. Но за три с половиной месяца до премьеры «Чайка русской сцены» Комиссаржевская, так и не дождавшись новой «Чайки», покинула Александринский театр. На роль Нины Заречной пригласили актрису Малого театра Л. В. Селиванову, сыгравшую эту роль тактично и верно. Однако сравнения с Комиссаржевской Селиванова, конечно, не выдерживала. Героем спектакля стал Треплев—Ходотов. Враг всякой рутины, экспансивный, увлекающийся, с явными задатками входящего в моду амплуа «неврастеника», Ходотов вместе с тем ощущал внутреннюю тягу к Чехову. Артист завоевывал симпатии зрителей, особенно студенческой молодежи, почти во всех ролях. Треплев—Ходотов, нервный, неуравновешенный мечтатель, был в глазах молодого поколения страстным отрицателем старых форм жизни и искусства. Роль Аркадиной играла Савина, хотя сама пьеса Чехова актрисе не нравилась. На этот раз александринцы «выиграли» «Чайку». «Реабилитация» состоялась. В. А. Теляковский записал 15 ноября 1902 года в дневнике: «Спектакль прошел весьма порядочно. Случилась необыкновенная история в летописях театра. Вызывали режиссера *Дарского*, — это второй случай этот год. Санин и Дарский, — в этом вся важность настоящего спектакля. До этого года режиссера в Александринском театре не было и даже не считалось нужным его иметь. Вызывали и аплодировали лишь артистам-исполнителям и иногда авторам».[31]

Весть об удаче дошла до Чехова. Дарский получил телеграмму из Ялты: «Большое, большое спасибо. Чехов».[32]

Уже после смерти Чехова, в разгар революции 1905 года, Александринский театр обратился к последней его пьесе. «Революционно звучал „Вишневый сад", поставленный Озаровским, который с того времени стал обязательным постановщиком всех чеховских пьес на александринской сцене, — вспоминал Ходотов. — Монологи Пети Трофимова о будущей жизни принимались молодежью за революционные».[33]

---

[30] ИРЛИ, ф. 285. Запись от 15 ноября 1902 года.

[31] «Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 516—517.

[32] «Театральный еженедельник Петроградских государственных академических театров», 1924, № 12, стр. 8.

[33] Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое. Изд. «Искусство», Л.—М., 1962, стр. 172.

lib.pushkinskijdom.ru

Впоследствии на Александринской сцене шли «Дядя Ваня» (1909) и «Три сестры» (1910).

Незатухающий интерес александринцев к творчеству Чехова, традиции, выработанные ими в годы общения с самим писателем, сложный путь преодоления старого при работе над воплощением чеховских образов — все это обогатило художественную палитру прославленного русского театра.

В. Н. АФАНАСЬЕВ

И. А. БУНИН И РУССКОЕ ДЕКАДЕНТСТВО 90-х ГОДОВ

(В ПОРЯДКЕ ПОСТАНОВКИ ВОПРОСА)

И. А. Бунин выступил в печати со своими первыми произведениями в конце 80-х годов прошлого столетия, когда на страницах литературных журналов все чаще стало появляться новое, интригующее и не всем еще до конца понятное слово «декаданс». Правда, употреблялось это слово обычно в его французской транскрипции и в применении к явлениям зарубежной литературы, но порой какие-то смутные опасения за судьбы русской поэзии (останется ли она верна классическим традициям или воспримет уже проникающие в нее далекие чужеродные влияния) начинают звучать в высказываниях отдельных критиков.

Характерна в этом отношении статья «Содержание и форма в новейшей русской поэзии», напечатанная в первой книге журнала «Вестник Европы» за 1887 год.[1] В конце ее автор К. К. Арсеньев замечал: «Наша поэзия еще слишком молода, чтобы ей были нужны искусственные средства освежения и обновления — искусственные средства, заключающиеся в экстраординарных сюжетах или в неслыханных приемах творчества. И во Франции будущее принадлежит, конечно, не так называемым décadents, щеголяющим чудовищностью вымысла и формы; еще меньше места для подобных явлений на нашей почве, представляющей столько невозделанных целин. Законному, необходимому стремлению к красоте и образности стиха незачем переходить в манию, граничащую с аффектацией или пуризмом; разнообразие содержания возможно и без насилования фантазии. Область поэзии бесконечно обширна, дорог в ней много, есть и неизведанные тропинки».[2] Всего несколько лет отделяет эту статью от «Символов» Д. Мережковского, «Русских символистов» В. Брюсова, первых декадентских сборников К. Бальмонта и Ф. Сологуба.

Все эти поэты были старшими (Мережковский, Сологуб, Бальмонт) или младшими (Брюсов) современниками Бунина. С большинством из них он познакомился в 1895 году, когда впервые посетил Петербург, а затем Москву.

«Мои впечатления от петербургских встреч, — вспоминал впоследствии Бунин, — были разнообразны, резки. Какие крайности. От Григоровича и Жемчужникова до Сологуба, например! И то же было в Москве, где я встречал то Гольцева и прочих членов редакции „Русской мысли“, то Златовратского, то декадентов».[3]

Но каково было тогдашнее отношение Бунина к «новым поэтам»? Следует сказать, что в 90-е годы Бунин не только не питал к ним враждебной непримиримости, но в ряде случаев проявлял сочувственное внимание. О его дружеском отношении к самым крупным из них — Бальмонту и Брюсову — свидетельствует целый ряд фактов, часть из которых мало или совсем не известна исследователям.

Так, например, после первой поездки в Москву и знакомства с Бальмонтом Бунин в июле 1895 года печатает в «Орловском вестнике» стихотворение «Ни песен, ни солнца», посвященное Бальмонту,[4] а Бальмонт в свою очередь посвящает ему стихотворение «Ковыль».[5] А еще три года спустя, в 1898 году, стараниями Бунина привлекаются к участию в большой одесской газете «Южное обозрение» тот же Бальмонт и Брюсов.

К этому времени оба названных поэта приобретают довольно широкую, хотя и несколько скандальную (особенно это относится к Брюсову) известность. Попу-

---

[1] Журнал вышел почти одновременно с номером еженедельника «Родина», где было опубликовано первое стихотворение Бунина «Над могилой С. Я. Надсона» («Родина», 1887, № 8, 22 февраля).

[2] «Вестник Европы», 1887, № 1, стр. 246—247.

[3] См.: В. Н. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина (1870—1906). Париж, 1958, стр. 92.

[4] «Орловский вестник», 1895, № 192, 22 июля (это стихотворение Бунин не включил ни в одну из своих книг).

[5] См.: К. Д. Бальмонт, Полное собрание стихотворений, т. I, изд. 3-е, изд. «Скорпион», М., 1909, стр. 59. Уже в 1900 году Брюсов посвятил Бунину целый раздел — «Картинки Крыма и моря» — в своей книге «Tertia vigilia».

lib.pushkinskijdom.ru

лярным в определенных кругах становится и декадентское течение в целом. Все с большей тревогой следят за его растущим влиянием Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький. Так, если в 1894 году Л. Толстой называл декадентство «заморской болезнью» и радовался, что эта болезнь «у нас не прививается», то уже в 1898 году, заканчивая свой знаменитый трактат «Что такое искусство?», великий писатель с сожалением отмечал, что в России появились «художники нового времени — декаденты и символисты».

Во второй половине 90-х годов о декадентстве и декадентах не раз пишет на страницах «Самарской газеты» молодой Горький. И если в известной статье «Поль Верлен и декаденты» он дает оценку западноевропейскому «новому искусству», то в рецензии на сборник стихов Ф. Сологуба, озаглавленной «Еще поэт», касается некоторых явлений нарождающегося российского декаданса.[6] В своей рецензии Горький упоминает и журнал «Северный вестник», который пропагандировал в эти годы творчество Н. Минского, Д. Мережковского, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, печатал из номера в номер «Литературные заметки» Акима Волынского, «ниспровергавшего» традиции революционно-демократической критики Белинского, Чернышевского, Добролюбова и утверждавшего принципы «нового искусства».

Со второй половины 90-х годов декаденты начинают проникать постепенно и на страницы широкой прессы, их произведения печатаются во многих газетах и журналах, как столичных, так и провинциальных. Одной из первых газет, предоставившей свои столбцы Бальмонту, Сологубу, молодому Брюсову и включившей этих писателей в число постоянных сотрудников, и была газета «Южное обозрение», начавшая выходить в Одессе с конца 1896 года. В течение почти двух лет в «Южном обозрении» активно участвовал Бунин. Так как этот период его деятельности почти не освещен в критической литературе, необходимо хотя бы кратко остановиться на нем.

В Одессу и в газету «Южное обозрение» привела Бунина женитьба на дочери фактического редактора этой газеты Н. П. Цакни. В известной автобиографии, датированной 1915-м годом, Бунин писал: «В 1898 г. я женился на А. Н. Цакни, гречанке, дочери известного революционера и эмигранта Н. П. Цакни. Женившись, года полтора прожил в Одессе...»[7]

За время сотрудничества в «Южном обозрении» Бунин напечатал в этой газете свыше двадцати стихотворений, оригинальных и переводных, и два произведения в прозе — миниатюру «В летний вечер» и рассказ «Байбаки», уже публиковавшиеся до этого в других изданиях. Наряду со стихами и прозой Бунин поместил в «Южном обозрении» пять критических статей, и хотя его подлинной фамилией подписана лишь одна из них, авторство четырех остальных не вызывает у нас никаких сомнений. Эти четыре статьи помещены в период наиболее активного сотрудничества Бунина в газете (в сентябре—ноябре 1898 года) и подписаны «И. Чубаров» (Чубарова — девичья фамилия матери писателя). Характерно, что фамилии Чубаров нет в списке постоянных сотрудников «Южного обозрения» (куда включен был Бунин), хотя среди них значатся авторы, напечатавшие в газете одну-две статьи, а то и вовсе ничего не напечатавшие, а лишь «обещавшие свое сотрудничество». Очевидно, редакции незачем было дважды под разными фамилиями упоминать одно и то же лицо.[8]

Статьи, подписанные «И. Чубаров», как и статья, под которой Бунин поставил свою подлинную фамилию, дают любопытный материал для суждения об эстетических взглядах их автора. Это — «литературный дневник», содержащий обзоры отдельных номеров журналов «Книжки недели», «Мир божий», «Русское богатство» и дающий оценку напечатанных в них произведений.

В каждом из журналов рецензент выделяет обычно одно особенно заинтересовавшее его произведение. В обзоре 9-го номера «Книжек недели», напечатанном 24 сентября 1898 года, это — большое стихотворение К. Бальмонта «Дон-Жуан», в обзоре 10-й книги журнала «Мир божий», опубликованном 12 октября, — рассказ К. Станюковича «Письмо», в обзоре 9-го и 10-го номеров журнала «Русское богатство» (26 октября и 7 ноября) это соответственно — рассказ «В лесной глуши» А. Куприна и повесть Д. Мамина-Сибиряка «У теплого моря». Статья, подписанная «Ив. Бунин», посвящена только что вышедшему из печати сборнику стихов сотрудника «Южного обозрения» и тогдашнего друга Бунина А. М. Федорова.

Каждая из статей, дающая в целом положительную оценку разбираемому произведению, хотя и содержащая часто очень серьезные критические замечания (так, например, о рассказе Станюковича «Письмо» сказано, что он «написан инте-

---

[6] М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 23, Гослитиздат, М., 1953, стр. 120.

[7] И. А. Бунин, Полное собрание сочинений, т. VI, изд. А. Ф. Маркса, Пгр., 1915, стр. 329.

[8] Бесспорным доказательством того, что Чубаров — псевдоним Бунина, служит сохранившийся в архиве писателя напечатанный в виде приложения к газете (очевидно, к «Орловскому вестнику») ранний его очерк «Шаман и Мотька», подписанный «И. А. Бунин» (Чубаров) (хранится в Орловском музее И. С. Тургенева).

lib.pushkinskijdom.ru

ресно, легко, но по старому шаблону многих „морских“ очерков Станюковича»), представляет несомненный интерес. Особенно содержателен разбор рассказа Куприна «В лесной глуши», являющийся первым из известных нам отзывов Бунина о творчестве писателя, с которым его свяжет впоследствии многолетняя дружба.

Но нам хотелось бы в данном случае остановиться лишь на обзоре, посвященном стихотворению К. Бальмонта «Дон-Жуан», ибо для суждения о тогдашнем отношении Бунина к декадентству этот обзор дает небезынтересный материал.

«Что же касается „изящной словесности“, как говорили в старину, — пишет автор, — то в сентябрьской „кн. Недели“ достойно внимания только новое произведение К. Д. Бальмонта, и я ограничусь тем, что отмечу в своем „дневнике“ именно одно это художественное произведение. Называется оно „Дон-Жуан“ и написано в духе последнего времени, с тем оттенком, который, хотя и не совсем точно, привыкли называть „декадентским“, это „Дон-Жуан“ с характером новых настроений, и вычурность и туманность, которая утрируется писателями, охваченными этими „декадентскими“ настроениями, вредит и отмеченному произведению; видно, писатели на этом пути еще не сумели стать достаточно серьезными и простыми. Но в общем новое стихотворение г. Бальмонта выдается среди многих его произведений и написано настолько местами сильно и интересно, что мы позволяем себе привести его целиком».[9]

Далее в обзоре действительно целиком приведено стихотворение Бальмонта, которое отличается от других его произведений той поры (частью печатавшихся в том же «Южном обозрении») меньшей импрессионистической расплывчатостью, большей четкостью и определенностью образов, хотя и несет на себе явную печать декадентских влияний, в чем нетрудно убедиться, знакомясь с этим произведением. Вот характерные строки из него:

Я полюбил жестокие забавы,
Полеты акробатов, бой быков,
Зверинцы, где свиваются удавы,
И девственность, вводимую в альков,
На путь неописуемых видений,
Блаженно-извращенных наслаждений.
Я полюбил пленяющий разврат
С его неутоляющей усладой,
С его пренебреженьем всех преград
С его — ему лишь свойственной — отрадой...

Бальмонт и Брюсов, как уже говорилось, были постоянными сотрудниками «Южного обозрения», куда они попали по рекомендации Бунина. Вообще роль Бунина в «Южном обозрении» была весьма значительна, и Брюсов не случайно записал в дневнике в 1899 году, имея в виду свои литературные успехи: «Можно упомянуть и мои стихи, напечатанные Буниным в своей газете. Что бы там ни было, все же это первые мои стихи, напечатанные не мною самим».[10]

Показателен и тот факт, что уже упоминавшийся писатель А. М. Федоров, близкий друг Бунина и активный сотрудник «Южного обозрения», напечатал в этой газете критическую статью, содержавшую высокую оценку поэтических переводов двух авторов — Бальмонта и Бунина, а также оригинальных стихов последнего.[11] Едва ли такая статья появилась бы, если бы соседство с Бальмонтом казалось Бунину нежелательным. Но это соседство в те годы ничуть не смущало Бунина. Газета «Южное обозрение», например, сообщала о литературном вечере, на котором с чтением своих стихов выступали Бальмонт и Бунин.[12]

Все приведенные факты наглядно подтверждают, что отношение Бунина к декадентскому лагерю и, во всяком случае, к его видным представителям Бальмонту и Брюсову было в 90-е годы совсем не столь непримиримым, каким стало впоследствии и каким его неизменно изображают исследователи бунинского творчества.

Бунин участвовал в альманахе декадентского издательства «Скорпион» «Северные цветы». В этом же издательстве в 1901 году вышел его поэтический сборник «Листопад», два стихотворения в котором — «В отъезжем поле» и «Ночная вьюга» — были посвящены соответственно Брюсову и Бальмонту.

Интересно попутно отметить, что, рецензируя сборник «Листопад», представленный на соискание пушкинской премии Академии наук, почетный академик поэт А. А. Голенищев-Кутузов в своем отзыве писал: «Наконец, кое-где, в выборе эпитетов и в оборотах речи — тоже только в виде редких исключений — чувствуется

---

[9] «Южное обозрение», 1898, № 594, 24 сентября (И. Чубаров. Литературный дневник. «Книжки недели», IX).

[10] В. Брюсов. Дневники. Изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1927, стр. 74.

[11] «Южное обозрение», 1898, № 576, 4 сентября (А. Федоров. Критические очерки).

[12] Там же, № 536, 24 июля.

lib.pushkinskijdom.ru

некоторое влияние современного, так называемого, декадентства. Выражения — „и даль лиловых деревень", „Небо мертвенно-свинцово", „туман молочно-синий", а также стихотворения „В пустынной вышине" (стр. 165) и „Скачет пристяжная" — без сомнения отзвуки декадентского направления..." [13]

Можно, разумеется, спорить с А. Голенищевым-Кутузовым о том, насколько «декадентское направление» повлияло на приводимые им «эпитеты и обороты речи» Бунина, но рецензент, с нашей точки зрения, совершенно справедливо, хотя несколько робко отметил стремление к обновлению поэтической формы, чувствующееся в стихах Бунина 1896—1898 годов и связанное с его тогдашней близостью к В. Брюсову и К. Бальмонту.

Современный исследователь Б. Костелянец в своей статье «Иван Бунин—поэт» справедливо пишет: «Он (Бунин, — *В. А.*) не „перегружает" свои стихи аллитерациями, как это нередко делал Бальмонт. Но работа, проделанная этим поэтом для русского стиха (и не только в области звукописи), определенное влияние на Бунина оказала.

Пусть самому Бунину представлялось, что его стих решительно не имеет ничего общего со стихом других поэтов — его выдающихся современников, — нам нет нужды разделять эти его заблуждения. В исторической перспективе нам многое виднее. Видим мы и то, что, отталкиваясь от чуждых ему по духу поэтов, он вместе с тем вольно или невольно в какой-то мере и взаимодействовал с ними, а кое-что от них и усваивал.

Следы влияния Бальмонта, как и Андрея Белого, ощущаются в особой напевности стихотворения Бунина „Людмила":

Ночной весенний ливень, с каким он шумом хлынул!
Как сладко в черном мраке его земля пила!
Зажгли мне восемь свечек, и я пасьянс раскинул,
И свечки длились блеском в зеркальности стола...

Это влияние чувствуется и в строках другого стихотворения:

Море, степь и южный август, ослепительный и жаркий.
Море плавится в заливе драгоценной синевой.
Вниз бегу. Обрыв за мною против солнца желтый, яркий,
А прибрежье подо мною блещет высохшей травой.

В ряде случаев можно обнаружить, как Бунин вступал в своеобразное творческое соревнование с поэтами-современниками». Приводя затем стихотворения В. Брюсова из книги «Urbi et orbi» «На улице» и «На скачках» и сопоставляя с ними стихотворение Бунина «Люблю цветные стекла окон», исследователь замечает, что «здесь Бунин пытается дать Брюсову бой на его же собственной, если можно так выразиться, ритмико-интонационной территории».[14]

Все сказанное имеет непосредственное отношение и к вопросу об особенностях развития бунинской прозы в конце 90-х—начале 900-х годов. Развитие это не было столь прямолинейным, каким изображают его некоторые современные исследователи, в частности Т. Бонами в своей книге «Художественная проза И. А. Бунина (1887—1904)», вышедшей в 1962 году.

Известный историк литературы С. А. Венгеров писал в 1905 году: «В прозе Б.‹унина› нужно выделить два наслоения. Он выступил в средине 1890-х гг. с картинками реальной жизни, а затем подпал было, как и в поэзии своей, под влияние „новых течений", давших ему весьма мало. Потуги на новизну выразились в ряде рассказов («Осенью», «Перевал», «Туман», «Новая дорога», «Новый год» и др.), в которых символизм часто переходит в аллегорию, а желание сосредоточиться на „настроениях" ведет к скуке и претенциозности».[15]

Оставляя на совести Венгерова обвинение Бунина в «скуке», не совсем соглашаясь с ним в оценке отдельных произведений (например, рассказа «Новая дорога»), мы вместе с тем не можем не признать справедливым общее суждение критика о некоторых бунинских рассказах конца 90-х—начала 900-х годов.

Серия этих рассказов открывается миниатюрой «Поздней ночью», датированной 1899-м годом и напечатанной в альманахе «Северные цветы» в период наибольшей близости Бунина к Брюсову и Бальмонту. Любопытно, что, резко отличная от предшествующих бунинских произведений, миниатюра эта обнаруживает свое родство с прозаическими эскизами Бальмонта, печатавшимися в «Южном обозрении» в пору активного сотрудничества в этой газете Бунина. Особенно близка она по форме и содержанию к эскизу Бальмонта «Зимние сумерки». И у Бальмонта и у Бунина в основе одна и та же ситуация: в огромном опустевшем доме в тишине

---

[13] Пятнадцатое присуждение премий имени А. С. Пушкина 1903 года. СПб., 1904, стр. 60.

[14] Б. Костелянец. Иван Бунин — поэт. В кн.: **Иван Бунин.** Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 66—68.

[15] Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз—Ефрон, т. 1, дополн., стр. 335.

lib.pushkinskijdom.ru

и мраке беседуют двое — он и она, пытаясь разобраться в своих ощущениях, выяснить отношения друг к другу.

«Было тихо в громадном старинном доме. Окна, занесенные снегом, дышали холодом. Длинная анфилада комнат была пуста. Все куда-то разбрелись, и в гостиной были только двое...» — читаем мы у Бальмонта.[16]

«Ни одной души, казалось, не было во всем огромном доме, и мне хорошо было чувствовать, что мы совершенно наедине с нею», — пишет Бунин.[17]

В обоих случаях все, о чем рассказывается, происходит в большом городе (у Бальмонта в зимние сумерки «в одном из глухих уголков вечно шумящей столицы», у Бунина — поздней ночью в Париже), оба героя устремляются мечтой к родной русской природе. «Почудился, — пишет Бальмонт, — запах весеннего леса, запах нежных едва распустившихся ландышей, смутный шум берез, украшенных свежей бледно-зеленой листвой, и какая-то сладкая тоска, и жажда чего-то того, чего нет, чего никогда не будет».[18]

«Вот — хмурые страны сосен, — перекликается с ним Бунин, — уходящие в сумрак к востоку, а вот — редкие леса, болота и перелески, ниже которых, к югу, начинаются бесконечные поля и равнины... Передо мной пустыня, слегка холмистые поля, а среди них — старый, серый помещичий дом, ветхий и кроткий при месячном свете... Неужели это тот же самый месяц, который глядел когда-то в мою детскую комнату, который видел меня потом юношей и который грустит теперь вместе со мной о моей неудавшейся молодости? Это он успокоил меня в светлом царстве ночи...» [19]

Но дело, разумеется, не только в совпадении отдельных деталей, а в сходстве основного настроения, господствующего в обоих произведениях. Полная отрешенность от внешнего мира, погруженность в свои хрупкие интимные переживания, грустная умиленность лирического героя, от имени которого ведется рассказ, — все это свойственно обеим миниатюрам. И хотя о прямом влиянии Бальмонта в данном случае, может быть, и нельзя говорить, идейная и стилистическая близость двух лирических эскизов несомненна.

Линия, начатая в творчестве Бунина миниатюрой «Поздней ночью», найдет дальнейшее продолжение в таких рассказах, как «Туман», «Костер», «В августе», «Осенью», «Новый год», «Тишина», «Надежда». Все это небольшие — в пределах двух-трех, максимум четырех-пяти страниц, лирические зарисовки, лишенные сюжета, передающие настроения героя в отдельные моменты его жизни. Как справедливо отмечает И. Д. Бажинов, «его (Бунина, — *В. А.*) рассказы этого периода представляют собой главным образом лирико-психологические этюды, картинки настроений, стихотворения в прозе, лишенные сюжета, фабулы, развития действия и развернутых характеров. Основное внимание в них уделено изображению психологического состояния рассказчика, или лирического героя, от лица которого ведется повествование, передаче настроений, переживаний и впечатлений и описаниям природы».[20]

Такой переход от сюжетной, повествовательной к лирической прозе Бунин обосновал в ряде своих высказываний, относящихся к концу 90-х—началу 900-х годов. Так, 18 июля 1899 года он писал Н. Д. Телешову: «Твои письма прочел с большим удовольствием и с большим удовольствием узнал, что ты совершенно то же испытываешь, что и я, т. е. ищешь сюжеты и выплевываешь. Ей богу, это верно, но верно и то, что все это подлость. К черту сюжеты, не нужно выдумывать, а пиши, что видел и что приятно вспомнить».[21]

А в письме от 1 июля 1901 года к издателю «Журнала для всех» В. С. Миролюбову, который упрекал Бунина в чрезмерном увлечении описанием природы, Бунин замечал: «Кстати сказать про природу, которой, насколько я Вас понял, я чересчур предан: это немного неверно, я ведь о голой и протокольно о природе не пишу. Я пишу или о красоте, т. е. значит, все равно, в чем бы она ни была, или же даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души. Всякий пишет по-своему, и пусть Мамин пишет о том-то, Горький — о том-то, а я о своем. И разве часть моей души хуже какого-нибудь Ивана Петровича, которого я изображу? Это у нас еще старых вкусов много — все „случай“, „событие“ давай. А за всем тем и я не отказываюсь от людей, и о них буду писать».[22]

Следует сказать, что Бунин в своей прозе начала 900-х годов постепенно «возвращался к людям». Процесс этот протекал сложно и противоречиво. В творчестве Бунина начала века мы можем заметить и стремление уйти от общественных

---

[16] «Южное обозрение», 1898, № 556, 14 августа, стр. 3.
[17] Ив. Бунин. Перевал и другие рассказы. М., 1912, стр. 229.
[18] «Южное обозрение», 1898, № 556. 14 августа, стр. 3.
[19] Ив. Бунин. Перевал и другие рассказы, стр. 228—229.
[20] И. Д. Бажинов. Дооктябрьская проза И. А. Бунина. Автореферат канд. дисс. Киев, 1963, стр. 5.
[21] Рукописный отдел Института мировой литературы им. А. М. Горького, фонд Бунина.
[22] Литературный архив, вып. 5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1960, стр. 132.

lib.pushkinskijdom.ru

проблем в узкий мир интимных переживаний и своеобразные попытки освещения этих проблем в произведениях с ярко выраженной лирической окраской.

Коснулся Бунин в одном из рассказов конца 90-х годов и сложной, противоречивой психологии своего современника, испытавшего влияние декаданса. С. А. Венгеров писал, что Бунин «в рассказе „Без роду-племени" правдиво очертил ту психологию неврастенического эгоизма, на почве которой развилось наше доморощенное декадентство».[23] А один из современных исследователей прямо объявляет этот рассказ автобиографическим.[24]

Надо заметить, что путь героя рассказа интеллигента Ветвицкого от его одинокой неприкаянности и полной обособленности среди окружающих людей к мрачному декадентскому восприятию действительности в первых редакциях произведения был очерчен резче и определеннее. Рассказ не случайно кончался словами: «Жизнь, как ветер, подхватила меня, отняла волю, сбила с толку и несет куда-то вдаль, где смерть, мрак, отчаянье!» [25]

Впоследствии, редактируя рассказ для «марксовского» собрания сочинений, Бунин снял эту концовку и исключил из текста рассказа два-три других аналогичных места, но и за их вычетом в произведении достаточно ясно показано движение героя к декадентскому неверию в жизнь.

В рассказе, который ведется от первого лица, герой заявляет, что у него «нет пока никаких целей». Он признается, что «смеялся и над марксистами, и над народниками, говорил, что мог бы стать общественным человеком только при исключительных условиях, — например, если бы настали дни настоящего общественного подъема, — или если бы я сам хоть немного был счастлив лично». «Если нет работы для родины, — говорит далее Ветвицкий, — нет и связи с ней... И я быстро постарел, выветрился нравственно и физически, стал бродягой в поисках работы для куска хлеба, а свободное время посвятил меланхолическим размышлениям о жизни и смерти, жадно мечтая о каком-то „неопределенном счастье"».

Но реальное «определенное» счастье недоступно Ветвицкому. Оставшись наедине с любимой девушкой Зиной Соймоновой, он не знает, «что сказать ей от счастья», а потом задает себе неожиданный вопрос: «Да и люблю ли я ее?» Другая девушка — Елена, сначала искренно полюбившая Ветвицкого, в ответ на его слова «Я не хочу вашей мещанской любви» гневно заявляет: «А я не хочу твоей декадентской дружбы!» и с презрением задает ему вопрос: «Зачем ты ломался?» В конце рассказа она говорит о людях, подобных Ветвицкому: «Ты даже вообразить себе не можешь, как я вас ненавижу всех, — неврастеников, эгоистов! Все для себя! Все ждете, что ваша ничтожная жизнь обратится в нечто необыкновенное». Елена уходит от Ветвицкого, и он остается один, «упиваясь своей скорбью и своим отчаянием» и с «мучительным наслаждением» повторяя: «Все равно, все равно!»

Тип интеллигента-индивидуалиста и себялюбца, чуждого народу, далекого от передовых устремлений своего времени, верно схвачен Буниным. Но рассказу не хватает решительного и безоговорочного осуждения Ветвицкого. В этом существенное отличие произведения Бунина от чеховских и тем более горьковских рассказов тех лет, где подобные Ветвицкому интеллигенты осуждаются с беспощадной непримиримостью.

Но от Бунина конца 90-х—начала 900-х годов трудно было ждать подобного осуждения. Как свидетельствует ряд его писем 1899—1901 годов к Брюсову, лишь частично опубликованных в нашей печати, отношение его к русским декадентам и в эти годы оставалось не только не враждебным, но вполне дружеским (несмотря на признаки охлаждения к нему Брюсова). Достаточно привести лишь одно из этих писем, с нашей точки зрения наиболее красноречивое, чтобы убедиться в справедливости сказанного. Вот что писал Бунин Брюсову 5 февраля 1901 года, получив от него только что выпущенный издательством «Скорпион» свой сборник «Листопад»:

«Уважаемый Валерий Яковлевич.

Сегодня получил „Листопад" и спешу от всей души поблагодарить Вас, С. А. и Г. К.[26] за прекрасное издание. Но вместе с тем не могу удержаться, чтобы не сказать Вам, что я очень огорчен Вами. За что Валерий Яковлевич? Почему я исключен из „Северных цветов"? Что же произошло между мной и Вами, или, вернее, между Вами и мной. Прекрасно, — это Ваше дело — относиться ко мне так или иначе. Но неужели между нами ничего не осталось, как между художниками? Вы, конечно, отлично знаете, что с моей стороны этого нет. Я, вникнув в Вашу книгу,[27] за последнее время отношусь к Вам, как к поэту, с еще большим уважением, чем прежде. Вы знаете также, что ко всем Вам я питаю очень большое рас-

[23] Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз—Ефрон, т. 1, дополн., стр. 335.

[24] Н. Кучеровский. Братья Бунины. (Начало литературной деятельности Бунина). В кн.: Из истории русской литературы XIX века. Калуга, 1966, стр. 94—95.

[25] Ив. Бунин. Перевал и другие рассказы, стр. 226.

[26] С. А. и Г. К. — С. А. Поляков и Г. (Ю.) К. Балтрушайтис, принимавшие участие в издании «Листопада».

[27] Сборник В. Брюсова «Tertia vigilia».

lib.pushkinskijdom.ru

положение, как к товарищам, к немногим товарищам, дорогим мне по настроениям и единомыслию во многом. Или Вы думаете, что дело обстоит иначе?..» [28]

Однако с 1901 года дружеские связи Бунина с представителями декадентства, несмотря на его попытки укрепить их, идут на убыль. И хотя в первом выпуске «Северных цветов» появляется упоминавшаяся миниатюра Бунина «Поздней ночью», и хотя именно Бунин добивается того, что Чехов отдает свой рассказ «Ночью» в этот альманах (см. последующие письма Бунина к Брюсову 1901 года), ясно, что это последние, завершающие штрихи к картине прежних дружеских отношений между двумя писателями. В том же 1901 году прерывается двухлетняя переписка Бунина с Брюсовым (о размерах которой свидетельствует хотя бы тот факт, что Бунин отправил своему адресату 25 писем), и последующие редкие послания Бунина к Брюсову, написанные много лет спустя (три — в 1912 году, одно — в 1915-м), носят уже чисто деловой характер.[29]

Думается, что в отходе Бунина от декадентов, помимо изменившегося отношения Брюсова к автору «Листопада», сыграл свою роль и факт прямо противоположного значения — наметившийся интерес к бунинскому творчеству со стороны А. М. Горького. Приведенное выше письмо Бунина к Брюсову датировано 5 февраля 1901 года, но как раз в это самое время («до 16 февраля», как устанавливают исследователи) Горький отправляет Бунину письмо, где дает ныне широко известное и часто цитируемое определение достоинств бунинского сборника «Листопад» («Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется в грудь со страниц этой простой, изящной книги»).[30] До этого, в письме от конца ноября 1900 года, Горький высоко оценил «Антоновские яблоки».[31] Завязывающиеся именно в эти годы дружеские отношения с Горьким не могли не способствовать отходу Бунина от декадентов.

В то же самое время оценки Брюсовым произведений Бунина становятся неоправданно резкими. Об этом свидетельствует, в частности, запись в брюсовском дневнике, датированная сентябрем того же 1901 года: «На скорпионовском вторнике я с ним (Буниным, — *В. А.*) опять поговорил крупно, сказал, что все его писания ни на что не нужны, главное скучны и т. д. Он проявлял великодушие и всячески славил мои стихи».[32] Еще два месяца спустя, в ноябре 1901 года, Брюсов записывает: «Я возил его (М. Криницкого, — *В. А.*) к Юргису (Балтрушайтису, — *В. А.*) и Бунину (который, между прочим, встретил меня приветливо)».[33] Но это последняя дневниковая запись Брюсова, свидетельствующая о еще сохраняющихся внешне дружеских отношениях с Буниным. Следующее (и последнее) беглое упоминание о Бунине в брюсовском дневнике, датированное ноябрем 1902 года, ясно подчеркивает принадлежность недавнего участника «скорпионовских» изданий к иному литературному лагерю: «Юргис Балтрушайтис был в понедельник у Андреева. Там были все великие: Скиталец, Горький, Шаляпин, Бунин etc...» [34]

1901 год, таким образом, следует считать датой разрыва Бунина с декадентами. Правда, пять лет спустя, в 1906 году он напечатает в только что возникшем органе московских символистов — журнале «Золотое руно» — несколько своих стихотворений: «Невольник», «Портрет», «С обрыва», «На даче», «После дождя» и «Пугач»,[35] а Брюсов, рецензируя очередной поэтический сборник Бунина, куда вошли эти произведения, отнесет два из них — «С обрыва» и «На даче», вместе со стихотворением «На ущербе», «к безупречным созданиям искусства»,[36] однако отношение Бунина к русским декадентам и к их признанному в те годы мэтру Брюсову уже навсегда останется отрицательным и враждебным.

Учитывая это, нельзя, однако, забывать о кратковременных, но довольно интенсивных творческих и дружеских связях Бунина с представителями русского декадентства в конце 90-х—самом начале 900-х годов. Отношения эти — интересная и, к сожалению, до сих пор должным образом не прочитанная страница в творческой биографии выдающегося русского писателя XX века. Напомнить об этой странице — цель настоящих заметок.

---

[28] «Литературная Россия», 1963, № 51, 20 декабря, стр. 18.

[29] Подлинники писем Бунина к Брюсову хранятся в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, копии — в рукописном отделе Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (ф. № 386, карт. 79, ед. хр. 11).

[30] Горьковские чтения. 1958—1959. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 19.

[31] Там же, стр. 16.

[32] В. Брюсов. Дневники. М., 1927, стр. 106. За год до этого — в сентябре 1900 года Брюсов записывал: «Иван Алексеевич Бунин и Юрий Петрович Бартенев самые ярые распространители моих стихов» (стр. 91).

[33] Там же, стр. 107.

[34] Там же, стр. 123.

[35] «Золотое руно», 1906, № 5, стр. 20, № 7—9, стр. 109—110.

[36] В. Брюсов. Далекие и близкие. «Скорпион», М., 1912, стр. 155.

lib.pushkinskijdom.ru

ЭВЕЛИН ХАРДЕН
(США)

ДВА ПИСЬМА А. С. ГРИБОЕДОВА

1

Когда Д. А. Смирнов, дальний родственник и биограф Грибоедова, писал статью «Черновая тетрадь Грибоедова»,[1] он имел в своем распоряжении и письма писателя к С. Н. Бегичеву. В частности, в статье цитировалась первая часть письма Грибоедова к С. Н. Бегичеву от 9 июля 1825 года из Симферополя, касающаяся Крыма. Этот отрывок и публиковался до сих пор в собраниях сочинений и писем Грибоедова.[2]

Мне удалось, однако, найти автограф этого письма в Рукописном отделе Пушкинского дома.[3] Оно печатается здесь полностью, с исправлением некоторых мелких неточностей, допущенных Смирновым.

«9 июля ‹1825 года›. Симферополь

Брат и друг. Я объехал часть южную и восточную полуострова, очень доволен моим путешествием, хотя здесь природа против Кавказа все представляет словно в сокращении, нет таких гранитных громад, снеговых вершин Эльбруса и Казбека, ни ревущего Терека или Арагвы, душа не обмирает при виде бездонных пропастей, как там в наших краях, зато прелесть моря и иных долин, Качи, Бельбека и[4] Касихли-Узеня[5] и *пр‹очее›*, ни с чем сравнить не можно. Я мои записки вел порядочно, коли не поленюсь, перепишу и пришлю тебе.[6] Но вот беда, выехать не с чем, а жить здесь долее в чуже не для чего. Пришли, брат, на подъем. Наперед тебя уверяю, что скоро никак не могу тебе заплатить, а когда бог даст, покудова никаких способов и в виду не имею. Но если тебе[7] полторы тысячи не сделают разницы, поделись со мною. — Прощай, можешь или не можешь все равно, но напиши мне сюда два слова непременно. Я сделал дурачество, писал тебе, чтобы до Тифлиса твои конверты меня нигде не отыскивали,[8] а между тем ничего о тебе не знаю.

Обнимаю тебя от души. Перецелуй всех своих.

Верный твой друг,
А. Г.

На обороте: Тульской губернии в город *Ефремов.*
Его Высокоблагородию
М. Г. Степану Никитьевичу
Бегичеву
В селе Дмитриевском».[9]

Теперь становится понятно, почему Смирнов опустил вторую половину письма: она не имела никакого отношения к теме крымских путевых записок, содержавшихся в черновой тетради Грибоедова.

В письме к Бегичеву от 9 сентября 1825 года, тоже из Симферополя, Грибоедов благодарит друга за полученные деньги: «Друг и брат. Твои 1500 р. я получил еще перед исходом прошедшего месяца. Объяснить тебе вполне благодарности не умею; без тебя мой корабль остался бы на мели, пришлось бы зимовать здесь».[10] Так найденный автограф бросает свет на следующее письмо Грибоедова к Бегичеву.

---

[1] «Русское слово», 1859, №№ 4, 5. Письмо от 9 июля 1825 года цитируется в № 5 (стр. 17—18).

[2] См.: А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, под редакцией И. А. Шляпкина, т. 1, СПб., 1889, стр. 203—204; А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, под редакцией и с примечаниями Н. К. Пиксанова, т. III, Пгр., 1917, стр. 176—177; А. С. Грибоедов, Сочинения, подготовка текста, предисловие и комментарии Вл. Орлова, Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 565.

[3] Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), Р III, оп. 1, № 899. Автограф был приобретен Институтом мировой литературы АН СССР в 1936 году от А. С. Голицыной в составе коллекции Васильчиковой и Черкасской, а в 1950 году передан в Пушкинский дом.

[4] Союз «и» Смирновым пропущен.

[5] Можно прочитать «Касикли-Узеня», но ни в коем случае не «Касип-ли-Узеня», как обычно печатается.

[6] Здесь кончается отрывок, напечатанный Смирновым.

[7] «Тебе» переправлено из «ты».

[8] В письме из Киева от 4 июня 1825 года Грибоедов писал Бегичеву: «Пиши ко мне в Тифлис, на имя Губернат. Романа Ивановича Ховена» (А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, Пгр., 1917, стр. 174).

[9] Письмо было скреплено печатью. Оттиск на сургуче довольно хорошо сохранился, здесь ясно различаются арабские письмена.

[10] А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 177.

lib.pushkinskijdom.ru

2

В Рукописном отделе Пушкинского дома среди тринадцати писем Грибоедова к Булгарину находится и не опубликованная до сих пор записка, написанная в Царском Селе 6 июня 1828 года,[11] когда Грибоедов в качестве полномочного министра в Персии только что начал свое путешествие на место новой должности. Остальные двенадцать писем были впервые опубликованы в статье Т. А. Сосновского «А. С. Грибоедов. 1795—1829 гг.».[12] Автор статьи при этом пользовался копиями указанных писем, а в интересующей нас записке переписчик неправильно разобрал дату и написал «октябрь» вместо «6 июня».[13] В октябре же 1828 года Грибоедов не мог писать из Царского Села (он находился в это время в Тавризе), и Сосновский не стал печатать записку, противоречащую известным ему биографическим данным о писателе. Ниже приводится текст записки.

«Любезный друг Benedicti filius,[14] узнай пожалосто у Малиновского,[15] или у Никиты Всеволожского,[16] или Сапожникова,[17] или у кого хочешь, *имя*,[18] *отчество* и *чин* Семашки [19] и напиши ко мне тотчас с следующею экстрою. Прощай. Люби меня и Länchen [20] поцелуй.

Верный твой друг
А. Грибоедов

Царское Село
6 июня 1828

Пословицы Строева [21] пришли сде‹лай› милость.

На обороте: Е. Вблгд М. Г.
Ф. В. Булгарину».

Булгарин, очевидно, не ответил на записку Грибоедова, и в письме к А. А. Жандру от 24 июня 1828 года Грибоедов писал: «... да попроси его (Булгарина, — *Э. Х.*), чтобы он от себя или чрез Малиновского написал к Семашке в Астрахань и попросил бы его ко мне определиться».[22]

В заключение следует заметить, что будущему редактору собрания сочинений Грибоедова необходимо произвести сверку уже напечатанных писем с автографами. Так, в письме к А. А. Бестужеву от 22 ноября 1825 года в автографе читаем: «...не пеняй, что мало, пеняй, что толку немного»,[23] печатается же: «...не пеняй, что мало, не пеняй, что толку немного» и пр.

---

[11] ИРЛИ, ф. 623, № 5, л. 10.
[12] «Русская старина», 1874, т. X.
[13] См.: ИРЛИ, ф. 623, № 5, л. 33.
[14] Benedicti filius (лат.) — сын Венедикта, Венедиктович.
[15] Алексей Федорович Малиновский (1762—1840), начальник Московского архива Коллегии иностранных дел.
[16] Никита Всеволодович Всеволожский (1799—1862), приятель Грибоедова. С 1816 года числился на службе в Коллегии иностранных дел.
[17] Алексей (или Александр) Петрович Сапожников. Сапожниковы имели крупные рыбные промыслы в Астрахани (см.: Русский биографический словарь, (Сабанеев—Смыслов), СПб., 1874, стр. 355—356).
[18] Переправлено из «как».
[19] Александр Семашко, астраханский городской врач.
[20] Елена Ивановна, жена Булгарина.
[21] Строев Павел Михайлович (1796—1876), археограф, сотрудник журналов «Сын отечества» и «Северный архив». В записке Грибоедова речь идет не о книге (Строев пословиц никогда не издавал), а, возможно, о материалах к задуманному им толковому словарю «для уразумения языка летописей и других письменных памятников древней нашей словесности», для которого он записывал попадавшиеся в летописях «примечательные слова и выражения» (Н. Барсуков. Жизнь и труды Строева. СПб., 1878, стр. 101, 102).
[22] А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 257.
[23] ИРЛИ, 9290/LIIIб. 60.

lib.pushkinskijdom.ru

И. Ф. МАРТЫНОВ

«ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОГО СЛОВАРЯ О РОССИЙСКИХ ПИСАТЕЛЯХ» Н. И. НОВИКОВА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛЕМИКА 60—70-х ГОДОВ XVIII ВЕКА

Успехи русской науки и литературы в середине XVIII века, оживленная полемика различных литературных группировок настоятельно требовали подвести итог целому периоду развития национальной культуры, сделать достоянием читателей — соотечественников и иностранцев имена русских ученых и литераторов и их труды. Определенным стимулом для развития русской литературной критики и библиографии послужил быстро растущий интерес в Западной Европе к достижениям русской науки, к русской литературе. К тому времени русская литература «выступила как самостоятельная сила, и, считаясь с опытом Запада, сама могла уже показать Западу немало такого, чего там не было».[1] Двадцать лет назад профессор Г. А. Гуковский справедливо указывал, что «в нашей историко-литературной науке... еще до конца не преодолено старозаветное представление о „провинциальности“ русской литературы XVIII столетия, о том, что она, мол, отставала от Запада и потому была мало интересна Западу и неизвестна ему».[2] За последние восемь лет появился ряд интересных работ, в которых советские исследователи убедительно доказывают, что западноевропейских читателей уже в 50-е годы XVIII века живо интересовали достижения русской науки и литературы.[3] Об этом, в первую очередь, свидетельствуют многочисленные отзывы, чаще доброжелательные, а иногда и враждебные на сочинения русских ученых и писателей в критико-библиографических отделах журналов Франции, Германии, Англии, Италии и Швеции. В эти годы появились рецензии на сочинения Ломоносова и публикации рефератов его трудов в 12 немецких, 4 французских, английском и итальянском журналах. В западноевропейских периодических изданиях середины XVIII века мы встречаем рецензии на «Комментарии» Петербургской Академии наук, на академические «Ежемесячные сочинения», на книги А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова, В. Н. Татищева, С. П. Крашенинникова, Леонарда Эйлера, Г.-Ф. Миллера, И.-Г. Рейхеля, П. И. Рычкова и др., рефераты указанных сочинений. В этом отношении показательно признание рецензента лондонского журнала, сообщавшего о выходе в свет английского перевода «Описания земли Камчатки» С. П. Крашенинникова: «Если бы несколько сот лет назад кто-нибудь предсказал, что в России может быть опубликована такая книга, то его бы сочли за шутника, но ныне пример Петра Великого и его преемников свидетельствует всем, что каждому народу открыт путь к достижению совершенства в науках и художествах... Ныне в Петербурге выдаются в свет труды русских ученых, жаль только, что поздно известными становятся оные остальному ученому свету».[4]

Однако в некоторых сочинениях, статьях и рецензиях зарубежных авторов русская культура представала перед читателями в кривом зеркале предрассудков либо недобросовестного дилетантства их авторов. Примером может служить, в частности, латинская диссертация бывшего профессора философии Московского университета И.-Г. Фроманна «Краткое начертание состояния наук и искусств в Российской империи» (Тюбинген, 1766).[5]

В книге французского астронома аббата Ж. Шаппа д'Отерош «Путешествие в Сибирь», вышедшей в Париже в середине 1768 года, язвительные замечания о «благоденствии» крепостных, прозрачные намеки на то, что широко разрекламированные в Европе реформы Екатерины — блеф, перерастали в грубые нападки на русскую культуру: «Государи не перестают доставлять своим подданным искусных учителей, возбуждать и поощрять таланты; тем не менее, по проше-

[1] Г. А. Гуковский. Русская литература в немецком журнале XVIII века. В кн.: XVIII век, сб. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 381.

[2] Там же, стр. 380.

[3] См.: М. В. Ломоносов в воспоминаниях и характеристиках современников. Сост. Г. Е. Павлова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 151—222; Г. А. Гуковский Русская литература в немецком журнале XVIII века, стр. 380—415; Л. В. Каминер. Библиография и критико-библиографические журналы во Франции периода просвещения. 1750—1789. М., 1959. стр. 122—123, 167—170; А. Западов. М. В. Ломоносов и журналистика. Изд. Московского унив., 1961, стр. 90—91; П. Н. Берков. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. I. Изд. Ленинградского унив., 1964, стр. 17—20; С. Л. Пештич. Русская историография XVIII века, ч. II. Изд. Ленинградского унив., 1965, стр. 236—237.

[4] «The Critical Review or Annals of Literature», 1764, february, p. 81.

[5] См.: П. Берков. 1) Изучение русской литературы иностранцами в XVIII веке. В кн.: Язык и литература, т. V. Л., 1930, стр. 110—114; 2) Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, стр. 19—20.

lib.pushkinskijdom.ru

ствии шестидесяти лет (с начала реформ Петра I, — *И. М.*), можно ли назвать хотя одного русского, который составил бы себе имя в истории наук или искусств?»[6] Столь безапелляционная оценка одного из величайших народов Европы вызвала справедливый протест у многих зарубежных ученых и литераторов.[7] И, конечно, не случайно в период с 1768 по 1772 год один за другим три русских автора (анонимный «русский путешественник», Екатерина II, а за ними Н. И. Новиков) вступили в полемику с «Путешествием» Шаппа д'Отерош и подобными ему сочинениями. Но если в стремлении доказать, что Россия имеет первоклассную литературу, многих замечательных ученых и писателей, они были единодушны, то в оценке различных явлений русской научной и литературной жизни их позиции часто были диаметрально противоположными.

В конце 1768 года на страницах лейпцигского литературного журнала «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste», издававшегося Христианом-Феликсом Вейсе, был напечатан первый словарь русских писателей, составленный на немецком языке анонимным «русским путешественником».[8] Автор его до сих пор не установлен. Сочинителем «Известия...» считали не выезжавших в те годы в Германию Я. Я. Штелина и И. П. Елагина, русских путешественников, навещавших Лейпциг в 60-е годы, И. П. Дмитревского, В. И. Лукина, С. Г. Домашнева и А. А. Волкова, русского посла в Саксонии кн. А. М. Белосельского-Белозерского и его секретаря И. Ф. Богдановича. Некоторые из названных лиц не могли быть авторами «Известия...». Так, очень сомнительно, чтобы И. А. Дмитревский стал писать о себе: «Стихи его чище, чем мысли».[9] В конечном счете испытание временем выдержали две гипотезы. По мнению П. П. Пекарского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, А. И. Лященко, Д. Д. Шамрая и Г. Л. Лозинского, автором «Известия...» был будущий директор Академии наук С. Г. Домашнев.[10] В пользу этой гипотезы говорят явно неумеренные комплименты в адрес начинающего, но весьма честолюбивого литератора С. Г. Домашнева.[11] Интересно, что в заметке о Домашневе (во французском переводе «Известия...», см. далее) упоминается его статья «О стихотворстве»,[12] где впервые в русской журналистике приводились биобиблиографические сведения о Ломоносове, Сумарокове, Тредиаковском, Антиохе Кантемире, Хераскове и Поповском. Довольно смелая атрибуция сочинений Домашнева, изданных им, «по скромности», анонимно, тоже дает основания предполагать, что автором этой заметки был либо сам Домашнев (снова, «по скромности», скрывший свое имя), либо очень близко знавший его человек. Член-корреспондент АН СССР П. Н. Берков выступил с оригинальной гипотезой об авторе «Известия...» (исследователь высказал предположение, что им был А. А. Волков), однако прямых доказательств для ее подтверждения и ему обнаружить не удалось.[13] Окончательный ответ на вопрос, кто был автором «Изве-

[6] См.: Осмнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартеневым, кн. IV. М., 1869, стр. 427.

[7] Так, в августе 1771 года рецензентка венецианского журнала «L'Europa letteraria» Элизабет Каминер, не признавая справедливыми многие упреки Екатерины II в адрес Шаппа д'Отерош, сочла нужным опровергнуть его клевету на русскую нацию: «Необходимо признать, что русская нация очень далека от того, чтобы быть невежественной» («L'Europa letteraria», 1771, t. VI, agosto, pp. 27—35).

[8] Nachricht von einigen russischen Schriftstellern, nebst einem kurzen Bericht über den russischen Theater (Известие о некоторых русских писателях с кратким сообщением о русском театре). «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste», 1768, Bd. VII, St. I, S. 188—200; St. 2, S. 382—388. В следующем 1769 году «Известие...» в сокращенном виде было перепечатано в лейпцигском литературном журнале Христиана-Генриха Шмидта «Zusätze zur Theorie der Poesie und Nachrichten von den besten Dichtern». Характерно, что из русских писателей того времени в журнале Шмидта были отмечены сочинения С. Г. Домашнева, И. Ф. Богдановича и А. А. Волкова, известных лейпцигским литераторам.

[9] Материалы для истории русской литературы. Изд. П. А. Ефремова. СПб., 1867, стр. 138.

[10] См., например, статьи Д. Д. Шамрая — «С. Г. Домашнев и „Nachricht von einigen russischen Schriftstellern"» и А. И. Лященко — «С. Г. Домашнев как автор „Известия о некоторых русских писателях" (1768 г.)» в «Известиях Академии наук СССР, Отделение общественных наук» (1931, № 8, стр. 977—983; 953—975). См. также: Grégoire Lozinski. La premiére litterature russe: histoire d'un plagiat. «Revue des Études slaves», t. XVI, 1936, pp. 1—17. Характерно заявление профессора Туринского университета Франко Вентури о том, что «дискуссия об авторе „Известия" окончательно разрешена в пользу группы Богдановича—Домашнева» (Fr. Venturi. Qui est le traducteur de l'Essai sur la littérature russe? «Revue des Études slaves», t. XXXVIII, Mélanges Pierre Pascal, 1961, p. 217).

[11] Материалы для истории русской литературы, стр. 143.

[12] «Полезное увеселение», 1762, май, стр. 195—220; июнь, стр. 227—243.

[13] П. Н. Берков. 1) А. А. Волков, забытый писатель XVIII века. В кн.: Хроника Ленинградского общества библиофилов. 5 января—20 июня 1930 г. Л.,

lib.pushkinskijdom.ru

стия...», может быть найден, на наш взгляд, только в результате совместной работы советских и немецких историков по изучению архивных материалов. Начало этой работе положено в интересной статье М. А. Арзумановой «О связях с Россией А. Н. Радищева в Лейпцигский период».[14] Архивные разыскания помогут нам лучше познакомиться и с другими «русскими путешественниками», посетившими в те годы Лейпциг. Так, например, мы почти ничего не знаем об учебе в Лейпцигском университете Петра Ивановича Богдановича, впоследствии известного журналиста и библиографа, близкого сотрудника Домашнева.

Через три года после выхода в свет журнала Вейсе словарь русских писателей был переведен на французский язык и дважды (летом 1771-го и в 1774 году) издан с небольшими изменениями и дополнениями в итальянском городе Ливорно.[15] После статей П. Н. Беркова и Франко Вентури вопрос о переводчике «Известия...» можно считать окончательно решенным в пользу энциклопедиста и полиглота Доминика Блэкфорда.[16] Но следует отметить, что переводчик-иностранец вряд ли мог самостоятельно внести в «Essai...» многочисленные фактические дополнения. Из предполагаемых авторов «Известия...» только С. Г. Домашнев абсолютно достоверно побывал в 1768 году в Лейпциге, а в 1771 году в Ливорно. Характерно, что комплименты в его адрес в ливорнском издании становятся еще более неумеренными. С А. А. Волковым переводчик «Essai...» не мог иметь ничего общего, так как превратил его комедию «Неудачное упрямство» в «неудачную комедию „Упрямство“».[17] Поэтому факт определенного сотрудничества молодого русского офицера, активно стремившегося завязывать в европейских странах знакомства с учеными и литераторами, и предприимчивого ученого-космополита представляется нам вполне вероятным.

Первый биобиблиографический словарь русских писателей был тепло встречен на Западе.[18] Он успешно выполнял свою основную задачу, рассеивая еще бытовавшие на Западе предубеждения против русской культуры. Однако русские читатели не могли не отметить некоторые недостатки этого сочинения. «...Сие известие, — писал впоследствии Н. И. Новиков, — весьма кратко, и притом инде не весьма справедливо, а в других местах пристрастно написано».[19] Однако из этого не следует, что автор «Известия...» был для Новикова идейным противником.[20] Нам представляется неубедительной гипотеза историка русской библиографии Н. В. Здобнова о том, что, прибавляя частицу «von» к фамилиям родовитых писателей, автор «Известия...» демонстрировал свое «пренебрежительное отношение к рядовому дворянству», бездоказательно утверждение, что «„Известие...“ вызвало справедливое негодование в литературных кругах».[21] Нельзя ставить

1931, стр. 32—37; 2) Кто был автором лейпцигского «Известия о русских писателях»? «Известия Академии наук СССР, Отделение общественных наук», 1931, № 8, стр. 937—952.

[14] XVIII век, сб. 3, стр. 527—537.

[15] Essai sur la littérature russe contenant une liste des gens des lettres russes qui se sont distingués depuis le régne de Pierre le Grand. Par un voyageur Russe. A Livorne, 1771.

[16] П. Н. Берков. Доминик Блэкфорд и русская литература. «Научный бюллетень Ленинградского государственного ордена Ленина университета», 1946, № 8, стр. 12—14; Fr. Venturi. Qui est le traducteur de l'Essai sur la littérature russe, pp. 217—221. Интересно отметить, что в 1780 году Н. И. Новиков издал книгу «Доминик и Серафина, корсиканская история, переведена с французского...» (см.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, т. I, № 1978), автором которой Д. Каминер, издатель журнала «L'Europa letteraria», называл Д. Блэкфорда.

[17] Материалы для истории русской литературы, стр. 143.

[18] В одном из номеров венецианского литературного журнала «L'Europa letteraria» (1777, t. VI, agosto, pp. 72—76), почти целиком посвященном России, издатель Доминико Каминер горячо рекомендовал вниманию читателей «Essai sur la littérature russe». Положительные рецензии на «Essai...» поместили римский журнал «Efemeridi letterarie» (1772, № 46, 14 novembre, pp. 364—365) и миланская «La gazetta letteraria» (1773, № 5, 3 febbrajo, p. 33). Рецензент последней отмечал, что «русская литература быстро развивается и уже приобрела большую славу среди культурных европейских наций». См.: Fr. Venturi. Qui est le traducteur de l'Essai sur la littérature russe, pp. 219, 221.

[19] Н. И. Новиков. Избранные сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1954, стр. 278.

[20] Чуть ниже Новиков сам пишет об этом: «Не в порицание неизвестному писателю, сообщившему в лейпцигский журнал описание наших авторов, упомянул я здесь о его известии и не в похвалу себе; но только для того, чтобы показать, сколь трудно в первый раз издавать такого рода сочинения» (Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 278).

[21] Н. В. Здобнов. История русской библиографии до начала XX века. Изд. 3-е, М., 1955, стр. 109—110. Частица «von» прибавлялась в «Известии...» к фамилиям потомственных дворян. Украинские шляхтичи С. Г. Домашнев, И. Ф. Бог-

lib.pushkinskijdom.ru

в вину «русскому путешественнику» и то, что он пропустил имена Миллера, Крашенинникова и Кантемира. Ведь это было известие о русских писателях: иностранцы были достаточно хорошо знакомы с трудами Миллера, Штелина и других немецких ученых, работавших в Петербурге и Москве, Крашенинников же был ученым (Wissenschaftler), а не писателем (Schriftsteller).

Отсутствие в «Известии...» статьи об Антиохе Кантемире тоже не свидетельствовало о каком-то предубеждении его составителя. Сочинения Кантемира, хорошо известные на Западе, десятилетиями не могли проникнуть через цензурные рогатки на родину. Первое и единственное русское издание «Сатир» Кантемира в XVIII веке, напечатанное в 1762 году, тоже практически не дошло до читателей.[22] Однако, всячески препятствуя изданию сочинений А. Кантемира в России, Екатерина II ничего не имела против их популяризации за рубежом.[23] Поэтому справедливость требует отметить, что некоторые пробелы и ошибки в «Известии...» были обусловлены поспешностью его подготовки и ограниченным кругом литературных связей автора, а не каким-то специальным отбором благонамеренных, родовитых авторов.

Гораздо убедительнее гипотеза, высказанная Д. Д. Шамраем в его, к сожалению, не опубликованной до сих пор диссертации.[24] Как свидетельствуют материалы «Опыта...», Новиков полемизировал не только и не столько с автором «Известия...», сколько с автором «Antidote», полемического сочинения, задуманного как «противоядие» против книги аббата Шаппа д'Отерош. С сентенциями этого анонимного сочинителя официозного списка деятелей русской культуры Новиков уже успел познакомиться на страницах «Всякой всячины». Автором написанного на французском языке и изданного анонимно в 1770 году «Antidote» была Екатерина II.[25]

В изданном в 1772 году «Опыте исторического словаря о российских писателях» [26] Новиков собрал воедино сведения о 317 русских писателях и ученых и прежде всего о своих современниках.

В его «Опыте...» мы едва ли не впервые сталкиваемся с последовательно принципиальной критикой, на первое место выдвигающей критерий общественной значимости литературного произведения, с критикой, исключающей личные вкусы, зависть, антипатию. Такой же характер носит и вся последующая критическая и библиографическая деятельность Н. И. Новикова. О том, насколько серьезно он относился к задачам литературной критики, говорит уже предисловие к «Пустомеле»: «...критиковать легче, нежели сочинять, как некоторые утверждают, но я этому не совсем верю и думаю, что правильно и со вкусом крити-

---

данович, Г. В. Козицкий в силу существовавших тогда государственных установлений потомственными дворянами не считались. Поэтому в отсутствии перед их фамилиями частицы «von» не было ничего намеренно унизительного. Что касается подробного перечисления чинов, титулов и наград упомянутых в «Известии...» авторов, то его мы встречаем и в «Опыте...» Новикова. С «негодованием» к «Известию...» отнесся, как указывает Н. В. Здобнов, прежде всего Я. Я. Штелин. Но нельзя считать обиду автора, не включенного в словарь, общественным мнением. «Опыт...» Новикова тоже вызвал «негодование» у А.-Л. Шлецера, Ф. Я. Козельского и В. П. Петрова.

[22] Д. Д. Шамрай. К истории цензурного режима Екатерины II. В кн.: XVIII век, сб. 3, стр. 199—200.

[23] Осмнадцатый век, стр. 428.

[24] Д. Д. Шамрай. Из истории цензурного режима Екатерины II. 1762—1783. Архивно-библиографические разыскания. Диссертация. Ленинградский гос. библиотечный институт им. Н. К. Крупской, 1947, стр. 52—54.

[25] Antidote ou examen de mauvais livre: intitulé Voyage en Sibérie fait en 1761, s. l., 1770. В следующем 1771 году «Antidote» был переиздан в Амстердаме Марком-Мишелем Реем. Интересные сведения о полемике Екатерины II с сочинением Шаппа д'Отерош см.: Ф. В. Тарановский. Монтескье о России. К истории Наказа императрицы Екатерины II. В кн.: Труды русских ученых за границей. Сборник академической группы в Берлине, т. I. Изд. 2-е, Берлин, 1922, стр. 215—222.

[26] Первые пять листов (А—Е) корректуры «Опыта...» были получены Н. И. Новиковым в типографии Академии наук уже в конце 1771 года (Архив АН СССР (далее — ААН), ф. 3, оп. 4. д. 26/2, л. 59 об.). Тираж его составил 606 экземпляров. В связи с денежными затруднениями Новиков смог только через двенадцать лет выкупить последние 139 экземпляров своего словаря. 22 февраля 1784 года в журнале канцелярии Академии наук было написано: «Хранящиеся в книжной типографии из напечатанных на счет поручика Новикова в прошлых годах разных книг, за отдачею ему, Новикову, 461 экземпляра книги „Опыта исторического словаря“, остальные 139 экземпляров отдать по данной от оного Новикова доверенности Шварцу, а о записке присланных от него должных им Академии остальных денег 839 руб. 11,5 копеек в приход в экономическую сумму внесть в дневную сего числа записку» (ААН, ф. 3, оп. 1, д. 556, лл. 165 об.—166).

lib.pushkinskijdom.ru

ковать так же трудно, как и хорошо сочинять».[27] Таким образом, уже в начале 70-х годов Новиков понимал важную роль критики в общем процессе развития литературы, намного опередив своих современников. В этом еще раз убеждаешься, когда встречаешь в рецензии опытного журналиста Ф. О. Туманского, напечатанной в его журнале в 1792 году, безапелляционное утверждение: «Судить, конечно, легче, нежели сочинять или переводить...»[28]

В своих оценках Новиков не был беспристрастен. Он характеризовал отдельных писателей с точки зрения своего понимания общественных задач литературы. Уже в то время он сумел разглядеть явное разделение русских писателей на два лагеря: на писателей прогрессивного направления и придворных «случайных» одописцев. Это нашло свое отражение и в его «Опыте...».

Высоко оценивая творчество великих писателей прошлого — Феофана Прокоповича, Антиоха Кантемира, Ломоносова, воздавая должное Тредиаковскому и Сумарокову, особенно сатирическим произведениям последнего, Новиков был в целом солидарен с авторами «Известия...» и «Antidote», полемизировавшими с Шаппом д'Отерош и другими хулителями русской культуры.

Сравним, как оценивают творчество М. В. Ломоносова авторы «Путешествия в Сибирь», «Antidote», «Известия...» и Новиков в своем «Опыте...».[29]

Voyage en Sibérie	Antidote	Nachricht...	Опыт...
В покойном г. Ломоносове, русском, были *задатки гения*; во всякой другой стороне из него *вышел бы* отличный академик.	г. Ломоносов ‹известен› разными сочинениями, исполненными гения и красноречия.	Он достоин быть названным звездою первой величины между нашими писателями. Оды его и похвальные слова — образцовые в своем роде сочинения; и не одни русские, но и иностранцы отдают ему справедливость... Даже краткие его надписи на разные события достойны его великого гения.	Сей муж был великого разума, высокого духа и глубокого учения... Красноречие с превосходными познаниями правил и красоты российского языка столь великую принесли ему похвалу не только в России, но и в иностранных областях, что он почитается в числе наилучших лириков и ораторов.

Для «Опыта» характерна активная пропаганда произведений молодых, порою еще даже не имеющих печатных трудов писателей, близких Новикову по направлению, по образу мыслей, по пониманию задач литературы, — Д. И. Фонвизина, Ф. А. Эмина, М. И. Попова, И. И. Хемницера и др. Хотя в «Опыте...» не встретишь чрезмерных похвал, «не весьма справедливых и пристрастно написанных», Домашневу (в целом отзыв о его творчестве положителен), зато в оценке Д. И. Фонвизина Новиков явно полемизирует с автором «Известия...»:[30]

Nachricht...	Опыт...
Денис Фон-Визин, титулярный советник и переводчик при императорском кабинете, писал мелкие сатириче-	*Фон-Визин Денис Иванович* [1745—1792] — надворный советник при государственной коллегии иностранных дел. Сей человек молодой, острый, довольно искусный во словесных науках,

[27] Сатирические журналы Н. И. Новикова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 253.

[28] Российский магазин трудами Феодора Туманского, ч. 1, СПб., 1792, стр. 200.

[29] Осмнадцатый век, стр. 429, 428; Материалы для истории русской литературы, стр. 131—133; Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 319—323 (курсив наш, — *И. М.*).

[30] Материалы для истории русской литературы, стр. 140—141; Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 359. Нелестная оценка сочинений Д. И. Фонвизина и М. М. Хераскова, содержащаяся в «Известии...», в какой-то степени ставит под сомнение гипотезу о том, что С. Г. Домашнев был его автором. С однокашником по Московскому университету Д. И. Фонвизиным Домашнева долгие годы связывали дружеские узы (см.: Д. И. Фонвизин. Сочинения, письма и избранные переводы. СПб., 1866, стр. 357, 384). Отзыв о произведениях Хераскова, открывшего Домашневу путь к литературному творчеству, как о «посредственных», можно было бы скорее ожидать от другого русского путешественника по Германии в те годы, ученика И.-Г. Рейхеля П. И. Фонвизина. Однако мы еще слишком мало знаем о Домашневе.

lib.pushkinskijdom.ru

ские статьи. О нем можно только сказать, что он удачный подражатель и ловко владеет стихом. Ему двадцать второй год, и потому он много еще обещает в будущем. Он переделал в стихах, с некоторым применением к нашим нравам, комедию Грессе *Сидней* и довольно удачно. Переводы Фонвизина в прозе уступают отчасти его стихотворным произведениям.

также в российском, французском, немецком и латинском языках. Он перевел в стихи Волтерову трагедию «Алзиру», преложил по свойству наших нравов Грессетово сочинение «Сидней» стихами ж и написал много острых и весьма хороших стихотворений. Его «Послание к людям своим Шумилову, Ваньке и Петрушке», а другое «Матюшка разносчик» свидетельствуют остроту его разума и тонкость в сатирах. Поэму «Иосиф» перевел прозою на российский язык с совершенным искусством. В переводе сем держался он важности славенского и чистоты российского языка. Его проза чиста, приятна и текуща так, как и его стихи. Он сочинил комедию «Бригадир и Бригадирша», в которой острые слова и замысловатые шутки рассыпаны на каждой странице. Сочинена она точно в наших нравах, характеры выдержаны очень хорошо, а завязка самая простая и естественная... В заключение о нем сказать должно, что Россия надеется увидеть в нем хорошего писателя.

Насколько лестными были характеристики прогрессивных писателей, настолько полны глубокой, тонкой иронии статьи о придворных одописцах типа Василия Петрова, Павла Потемкина и Василия Рубана. Для того чтобы подчеркнуть никчемность их пышных славословий по адресу власть имущих, Новиков со свойственным ему остроумием ввел внешне безобидный, но внутренне крайне язвительный термин «случайная поэзия» (т. е. стихи «по случаю» все новых наград и чинов, сыпавшихся на «попавших в случай» фаворитов Екатерины II).

Сравним, как характеризуют творчество придворного поэта-эпигона, личного библиотекаря императрицы В. П. Петрова его коронованная покровительница в «Antidote», а затем директор Академии наук С. Г. Домашнев в 1779 году и Н. И. Новиков в своем «Опыте...»: [31]

Antidote

Из наших молодых авторов невозможно прейти молчанием г. Петрова, хранителя частной библиотеки императрицы. Сила поэзии этого юного автора уже приближается к силе Ломоносова, но у него более гармонии; слог его в прозе исполнен красноречия и приятности. Не говоря о прочих его трудах и судя лишь по вышедшей первой песне, его стихотворный перевод *Энеиды* обессмертит его; это труд в своем роде, быть может, единственный, подобного которому не существует ни на одном языке: перевод точен, и Виргилий не ослаблен.

Домашнев

...‹Среди примеров›, кои направить могут вкус молодых писателей..., — превосходный перевод господином советником *Петровым* на язык наш Енеиды. Автор нашел в нем страшного соперника, и красоты сего избраннейшего римского стихотворца сделались нашим стяжением посредством прекрасного сего преложения, желательно, чтоб и образец *Виргилиев*, коего имеем мы перевод *Илияды* в прозе, был подарен российским письменам сим выразительным прелагателем и чтоб он в сем случае склонился на общее желание, коего один знаменитейший наук покровитель (т. е. Екатерина II, — *И. М.*) есть побуждением своим в оном ему истолкователем.

Опыт...

Петров Василий [1736—1799] — титулярный советник и при кабинете ее императорского величества переводчик, много писал стихов, из которых «Ода на карусель», поэма «На победы российского воинства», оды «На победы российского флота при Хиосе в Морее» и «На прибытие его сиятельства графа Алексея Григорьевича Орлова», также письмо к г. генерал-майору и кавалеру Потемкину так, как и другие его оды, эпистолы, надписи и случайные стихи некоторыми много похваляются и напечатаны в разных годах в Санктпетербурге. Он перевел с латинского на российский язык Виргилиевой «Енеиды» первую песнь, которая также напечатана. Вообще о сочинениях его сказать можно, что он напрягается итти по следам российского лирика; и хотя некоторые и называют уже его вторым Ломоносовым, но для сего сравнэния надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения, и после того заключительно сказать, будет ли он второй Ломоносов или останется только Петровым и будет иметь честь слыть подражателем Ломоносова.

[31] Осмнадцатый век, стр. 428; Материалы для истории русской литературы, стр. 197; Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 334—335.

lib.pushkinskijdom.ru

Об «Опыте...» Новикова имеется обширная литература.[32] Нам бы хотелось только сказать несколько слов о том, какое значение имел словарь русских писателей как чисто библиографическое пособие. Новиков завершает характеристику каждого писателя оценкой его произведений, что представляет большой интерес для библиографа, поскольку таким образом создается наиболее полный для того времени список произведений русских писателей с их критической оценкой. Библиографическое оформление этих материалов в словаре Новикова не унифицировано: в некоторых случаях даже не указывается, изданы сочинения данного автора или нет, к нескольким биографическим очеркам приложены подробнейшие списки трудов характеризуемых авторов с указанием выходных данных (Феофан Прокопович, В. К. Тредиаковский), иногда в очерки включены отрывки из сочинений, ранее не публиковавшихся либо напечатанных в редких изданиях (Петр Буслаев, Ф. Г. Волков, А. Д. Кантемир). Это, возможно, объяснялось тем, что Новиков не был единственным автором всех биографических очерков. Индивидуальность каждого из составителей наложила отпечаток и на методику библиографического описания печатных произведений. Но главная причина заключалась в том, что, как показывают материалы «Опыта...», первой русской литературной энциклопедии, в середине XVIII века литературная критика, библиография и текстология еще были органически нерасчленимы. Это дает нам основание рассматривать «Опыт...» как одно из интереснейших библиографических пособий XVIII века, послужившее во многом образцом для создателей последующих, более совершенных справочников. Характерно, что вслед за новиковским «Опытом...» появились и первые биобиблиографические материалы об ученых Петербурга и Москвы и списки их трудов, помещавшиеся в журналах и в приложениях к сочинениям.[33]

Подготавливая в 1789 году издание четырнадцатитомного «Словаря исторического...» (М.—СПб., 1790—1798), В. И. Окороков, взявший в аренду после отстранения Новикова типографию Московского университета, в обращении к читателям считал уже необходимым подчеркнуть библиографические функции этого пособия: «...познание об ученых особах и о тех сочинениях, кои учинили бессмертным имя их, весьма нужно также и важно для упражняющихся в литературе как древних, так и новейших времен, руководствуя им избирать для чтения своего лучшие и полезнейшие в каждом роде наук сочинения».[34] И действительно, биобиблиографические очерки, переведенные из французского словаря Л. М. Шодона, завершались подробными «персоналиями». Многие русские читатели впервые почерпнули из «Словаря...» сведения о сочинениях идеологов французской буржуазной революции,[35]

---

[32] М. Сухомлинов. Н. И. Новиков, автор исторического словаря о русских писателях. «Записки имп. Академии наук», т. VI, СПб., 1865, стр. 230—261; И. И. Иванов. История русской критики. СПб., 1898, стр. 155—157; В. Боголюбов. Н. И. Новиков и его время. М., 1916, стр. 125—129; Г. Макогоненко. Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. Гослитиздат, М.—Л., 1952, стр. 170—181; М. И. Плотников. «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова как одна из первых крупных работ русской критики XVIII века. «Ученые записки Тульского гос. педагогического института», 1953, вып. 4, стр. 192—208; Н. В. Здобнов. История русской библиографии до начала XX века, стр. 108—112; И. М. Кауфман. Русские биографические и биобиблиографические словари. М., 1955, стр. 285—286; С. А. Рейсер. Хрестоматия по русской библиографии с XI века по 1917 г. М., 1956, стр. 55—65; П. Н. Берков. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, стр. 20—27, и др.

[33] Так, например, в «St.-Petersburgisches Journal» помещены биобиблиографические очерки о профессорах Петербургской Академии наук И.-В. Шлаттере и Н.-А. Гильденштедте («St.-Petersburgisches Journal», 1780, Bd. 2, S. 423—425; «Neues St.-Petersburgisches Journal», 1781, Bd. I, S. 251—253); биобиблиографические материалы о Шлаттере были впоследствии переведены на русский язык и напечатаны с сокращениями в журналах «Санктпетербургский вестник» (1781, февраль, стр. 123—137) и «Зеркало света» (1786, № 6, стр. 136—141). В «Московских ведомостях» (1780, № 44, 30 мая, стр. 350—352) Новиков поместил переведенный из немецкого журнала библиографический обзор сочинений по древней истории профессора Московского университета Х.-Ф. Маттеи. В приложении к сочинению Ф.-Г. Дильтея, изданному в 1781 году, мы находим список пятнадцати книг автора (Собрание нужных вещей для сочинения новой географии о Российской империи трудами Филиппа Генриха Дилтея, обеих прав доктора и профессора, ч. I. СПб., 1781, стр. 173—175).

[34] «Московские ведомости», 1789, № 85, 24 октября, стр. 1068.

[35] Рекомендация сочинений французских просветителей в России тех лет была смелым шагом, хотя издатели «Словаря...» и пытались оправдаться, указывая, например, в очерке о Мабли, что революционность Мабли — «книжная» и что его «не можно поместить в шайку новейших крикунов свободы, которые пишут о вольности только потому, что у них играет мозг, и которые отрыжки разгоряченной головы почитают сильным красноречием» (Словарь псторический..., ч. VIII. М., 1792, стр. 243).

lib.pushkinskijdom.ru

познакомились с деятельностью библиографов и книгоиздателей Западной Европы.[36]

На этом фоне несколько десятков биографий русских ученых и писателей, дословно выписанных из «Опыта...» Новикова, не выглядели достаточно солидно. Издатель «Словаря исторического...» не только игнорировал достижения отечественной науки и литературы за двадцать лет, прошедших со времени выхода в свет труда Новикова, но и повторил все его ошибки. Только в начале следующего столетия в результате многолетней кропотливой работы десятков исследователей была подготовлена прочная источниковедческая и теоретическая база для дальнейшего успешного развития отечественной биобиблиографии.

[36] Интересно отметить, что первым биографическим очерком в русской журналистике была переведенная из английского журнала «The Universal magazine» (v. XXIV, pp. 75—77) повесть о видном итальянском библиографе и эрудите Антонио Мальябекки «Описание жизни некоторого славного мужа из Флоренции, называемого Маглиабек, где показывается, что учение и труды без награждения не бывают», напечатанная в журнале студентов Московского университета «Доброе намерение» (1764, июнь, стр. 261—267; см.: Ю. Д. Левин. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века. В кн.: Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 91). Правда, эта повесть была скорее анекдотической историей о талантливом выходце из простонародья в духе итальянских «новеллино» эпохи Возрождения, чем подлинной биографией Мальябекки. Ее мы находим уже в «Словаре историческом...» (ч. VIII, стр. 451—452).

lib.pushkinskijdom.ru

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

К ВОПРОСУ ОБ ОДНОЙ «НЕТОЧНОСТИ» В РЕЦЕНЗИИ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА «ПЕСНИ ГЕЙНЕ В ПЕРЕВОДЕ М. Л. МИХАЙЛОВА»

Рецензия Н. А. Добролюбова «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова», опубликованная впервые в майском номере журнала «Современник» за 1858 год, занимает немаловажное место в творческом наследии великого критика. Рецензия эта интересна тем, что в ней содержится наиболее полный печатный отзыв Добролюбова о поэзии Гейне, а также дается характеристика переводческой деятельности М. Л. Михайлова. Хотя эта рецензия начиная с 1911 года публиковалась во всех собраниях сочинений Н. А. Добролюбова и комментировал ее целый ряд ученых, одно место в рецензии неизменно вызывало довольно противоречивые толкования и до сих пор, на наш взгляд, не является окончательно выясненным. Вопрос, о котором идет речь, связан с определением авторства перевода «Доктрины» Гейне, две последние строфы из которой Н. А. Добролюбов цитирует в своей рецензии.

Редактор первого полного собрания сочинений Н. А. Добролюбова М. К. Лемке считал, что перевод «Доктрины» принадлежит самому критику. Краткий и лаконичный комментарий М. К. Лемке гласит: «Перевод самого Н. А. Добролюбова».[1]

Это довольно смелое предположение М. К. Лемке, заманчивое хотя бы уже потому, что Н. А. Добролюбов незадолго до написания рецензии пережил период бурного увлечения поэзией Гейне и сделал ряд интересных переводов из поэтического наследия немецкого поэта, не было научно аргументировано. Даже простое сопоставление плещеевского перевода с двумя строфами «Доктрины» в названной рецензии Н. А. Добролюбова легко убеждает, что перед нами не оригинальный перевод, а перевод А. Плещеева, несколько видоизмененный в трех строках.

Вполне понятно, что редактор следующего полного собрания сочинений Н. А. Добролюбова (оно вышло в свет в 1911—1913 годах) Е. А. Аничков не принял предположения М. К. Лемке и дал новый комментарий: «Приведенные стихи из Гейне „Стучи в барабан и т. д.“ не точное, вероятно по памяти, воспроизведение перевода А. Плещеева. См. Стихотворения А. Плещеева. СПб. 1898, стр. 258».[2] Этот комментарий, явившийся шагом вперед по сравнению с гипотезой М. К. Лемке, вызывает, однако, некоторые сомнения.

Е. А. Аничков дает ссылку на плещеевский сборник 1898 года, которого Н. А. Добролюбов, естественно, знать не мог. С этой ссылкой можно было бы в конце концов согласиться, если бы публикация 1898 года была аналогична публикации в сборнике стихотворений Плещеева 1846 года, с которым Н. А. Добролюбов мог быть знаком, работая над своей рецензией. Но это не так.

Расхождения мы находим во 2-й строке 2-й строфы: в сборнике 1846 года — «От сна ты народ пробуди!», в сборнике 1898 года — «Ты спящих от сна пробуди!». Но самое интересное, что приведенный в добролюбовской рецензии вариант этой строки — «Уснувших от сна пробуди» — довольно близок к варианту 1898 года и почти полностью расходится с вариантом 1846 года. Теперь становится понятным, почему Аничков ссылается на сборник 1898 года. Но очень сомнительной оказывается в таком случае версия о «неточном» цитировании перевода А. Плещеева, ибо как тогда объяснить, что «неточность» Добролюбова была в какой-то мере узаконена самим поэтом в последующих изданиях перевода «Доктрины». Однако в собраниях сочинений Н. А. Добролюбова, вышедших в последующие годы, точка зрения Аничкова продолжала упорно повторяться, став, по сути дела, традиционной в нашем литературоведении.

В полном собрании сочинений Н. А. Добролюбова 1934 года под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского С. А. Рейсер, комментируя строки перевода «Доктрины», пишет: «Добролюбов цитирует перевод А. Плещеева (См. его «Стихо-

---

[1] Первое полное собрание сочинений Н. А. Добролюбова в четырех томах под редакцией М. К. Лемке, т. I, СПб., 1911, стр. 968.

[2] См.: Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений под редакцией Е. В. Аничкова, т. III, ч. 1, СПб., стр. 723.

lib.pushkinskijdom.ru

творения», СПб. 1898, стр. 258). М. К. Лемке (т. I, стр. 968) ошибочно считал эти строки переводом самого Добролюбова».[3] Таким образом, здесь ссылка на сборник А. Плещеева 1898 года остается.

В трехтомном собрании сочинений Н. А. Добролюбова 1952 года в определении авторства перевода «Доктрины» Гейне мы находим явные противоречия. Комментируя рецензию Н. А. Добролюбова, опубликованную в первом томе этого издания, В. А. Путинцев замечает, что Н. А. Добролюбов неточно цитирует А. Плещеева, причем далее вновь следует ссылка на сборник 1898 года.[4] В третьем же томе того же издания В. Дорофеев, комментируя эпиграф к статье Н. А. Добролюбова «Когда же придет настоящий день», пишет: «В рецензии 1858 года на „Песни Гейне“ в переводе М. Михайлова Добролюбов дал свой перевод двух строф этого стихотворения».[5] В. Оводенко, справедливо обратив внимание на это противоречие, однако продолжает считать, что Н. А. Добролюбов неточно цитирует перевод А. Плещеева, правда уже ссылаясь на сборник 1846 года.[6] И, наконец, в последнем по времени, наиболее полном собрании сочинений Добролюбова в девяти томах Г. Е. Тамарченко, комментируя строфы из «Доктрины» в рецензии Добролюбова, пишет: «Неточная цитата из стихотворения Гейне „Возьми барабан и не бойся“ в переводе А. Плещеева». Далее следует вновь ссылка на сборник «Стихотворения А. Плещеева» 1898 года.[7]

Внимательное изучение данного вопроса привело нас к другим выводам, которые мы излагаем ниже.

Итак, цитируемый в рецензии Добролюбова перевод «Доктрины» Гейне отличается от плещеевской публикации 1846 года в трех моментах. Первое и главное — полное несовпадение 2-й строки 2-й строфы, некоторое несовпадение 1-й строки 2-й строфы и 3-й строки 3-й строфы.

Мы уже говорили, что добролюбовская публикация 2-й строки 2-й строфы гораздо ближе к варианту Плещеева 1898 года. Следовательно, в первую очередь, необходимо выяснить, когда этот новый вариант впервые появился в печати. Известно, что вскоре после выхода в свет сборника 1846 года А. Плещеев был арестован по делу петрашевцев и отправлен в ссылку. Добролюбов о дальнейшей судьбе А. Плещеева писал так: «...после издания своих стихотворений г. Плещеев замолк. Прошли годы, и ни одним стихом он не напомнил о себе русской публике. Наконец в 1856 году снова появился он в „Русском вестнике“, с робостью новичка печатая свои стихотворения под неполной фамилией А. П-ва».[8]

Следующий сборник стихотворений А. Плещеева, где был вновь опубликован перевод «Доктрины» Гейне, вышел в свет в 1858 году.[9] Здесь мы впервые находим второй вариант уже известной нам строки — «Ты спящих от сна пробуди!», довольно близкий к добролюбовскому. Отметив это, можно в то же время с полным основанием утверждать, что Добролюбов, работая над рецензией для майской книжки «Современника», не мог знать нового варианта плещеевского перевода (сборник был разрешен к печати цензором В. Бекетовым 25 апреля), так же как и А. Плещеев, готовя к изданию свой сборник, еще не был знаком с рецензией Добролюбова. Но чем же тогда объяснить этот вариант в плещеевском переводе?

Ответ на этот вопрос мы получим, обратившись к статье М. Л. Михайлова «Генрих Гейне», опубликованной в мартовской книжке «Русского вестника» за 1856 год. Эта статья в несколько переработанном виде затем была предпослана в качестве предисловия к сборнику переводов М. Л. Михайлова из Гейне, на который Добролюбов откликнулся уже известной нам рецензией. В этой статье Михайлов, цитируя целый ряд переводов из Гейне, полностью приводил плещеевский перевод «Доктрины». Публикация Михайлова отличалась от плещеевского оригинала уже известной нам 2-й строкой 2-й строфы. У Михайлова она звучала так: «Заснувших от сна пробуди!» Таким образом, михайловский вариант был почти точно похож на добролюбовский — «Уснувших от сна пробуди», что дает нам право утверждать, что в данном случае речь идет не о неточности Добролюбова, а о цити-

---

[3] Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, под общей редакцией П. И. Лебедева-Полянского, т. I, Гослитиздат, 1934, стр. 367.

[4] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1950, стр. 714—715.

[5] Там же, т. III, стр. 656.

[6] В. П. Оводенко. Генрих Гейне в оценке Добролюбова. «Ученые записки Белгородского государственного педагогического института», 1959, т. II, стр. 191.

[7] Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. II, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 556.

[8] Там же, т. III, стр. 364.

[9] В период с 1846 по 1858 год перевод А. Плещеева был перепечатан лишь один раз (альманах «Красное яичко», СПб., 1848, стр. 297). Однако здесь была полностью опущена 2-я строфа стихотворения. За это время не появлялись в печати и переводы «Доктрины», выполненные другими поэтами. Лишь в 1863 году были опубликованы переводы П. Вейнберга и Н. Грекова.

lib.pushkinskijdom.ru

ровании михайловского варианта. Совершенно очевидно, что Добролюбов знал статью Михайлова, опубликованную в «Русском вестнике». Так, положительно характеризуя в своей рецензии вступительный очерк к сборнику переводов, Добролюбов в то же время высказал мнение, что «не мешало бы привести в статейке о Гейне» его «Доктрину». Он отметил, что без этого стихотворения для читателя остается непонятным то место очерка, где говорится, что Гейне «был барабанщиком воинственного легиона молодых деятелей юной Германии». Как раз после сходных слов в статье, опубликованной в «Русском вестнике», и следовала «Доктрина», опущенная во вступительном очерке.

Попутно нельзя не обратить внимание на то, что именно Михайлов явился первым пропагандистом революционного стихотворения Гейне в русской печати, а не Добролюбов, как это считают некоторые исследователи.

Таким образом, отличие 2-й строки 2-й строфы добролюбовской публикации от плещеевского оригинала объясняется тем, что Добролюбов цитировал «Доктрину» по статье Михайлова «Генрих Гейне», сохранив почти в точности имеющийся здесь вариант. Два других отличия добролюбовской публикации от плещеевских — 1846 и 1858 годов и михайловской — 1856 года являются результатом редакторской правки критика, вызванной, на наш взгляд, следующими обстоятельствами.

Добролюбов, цитируя в своей статье «Доктрину» Гейне, безусловно преследовал агитационные цели. Вполне возможно поэтому, что, желая сосредоточить внимание читателя на боевом революционном содержании двух последних строф он опустил первую, которая у А. Плещеева звучала так:

Возьми барабан! и не бойся!
Целуй маркитанку звучней;
Вот смысл глубочайший искусства;
Вот смысл философии всей!

Вторая строфа плещеевского перевода начиналась строкой: «Сильнее стучи... и тревогой...» Смысл этой строки понятен только при наличии первой строфы и особенно строчки: «Возьми барабан! и не бойся!» Поэтому Добролюбов дает 1-ю строку 2-й строфы в своей редакции: «Стучи в барабан и тревогой...»

Вторую редакторскую правку Добролюбова мы находим в 3-й строфе. Вместо плещеевского «Вот дух философских начал!» мы читаем у Добролюбова «Вот смысл философских начал». Этот вариант также сравнительно легко объясним. В первой строфе, которую Добролюбов опускает, мы находим строчку: «Вот смысл философии всей!» А. Плещеев, видимо, добиваясь нового звучания аналогичной строчки в 3-й строфе, переводит ее так: «Вот дух философских начал!» Добролюбов же, отказавшись от цитирования строфы, счел, вероятно, вполне оправданным и закономерным заменить выражение «дух философских начал» на «смысл философских начал», что более соответствовало подлиннику. (Любопытно отметить, что Тынянов в своем переводе стихотворения Гейне также употребляет слово «смысл» в этой строке 3-й строфы: «Вот тебе смысл наук прямой!»).[10]

Таким образом, версия о неточном цитировании перевода А. Плещеева, на наш взгляд, отпадает и больше не должна находить места в комментариях к рецензии Добролюбова «Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова».

В заключение нам хотелось бы высказать некоторые соображения, касающиеся истории плещеевского перевода.

Появление михайловского варианта 2-й строки 2-й строфы перевода А. Плещеева следует, видимо, объяснить цензурными соображениями (недаром 2-я строфа была целиком исключена при публикации «Доктрины» в альманахе «Красное яичко»). Плещеевский вариант «От сна ты народ пробуди!» звучал явно агитационно и даже революционно, тогда как строка Михайлова имела с точки зрения цензуры более приемлемый вид.

Появление же нового варианта этой строки в сборнике А. Плещеева 1858 года объясняется довольно просто. Безусловно, зная статью Михайлова, опубликованную в «Русском вестнике» в 1856 году (примерно в это время А. Плещеев начинает сотрудничать в этом журнале), поэт-переводчик, готовя к изданию новый сборник, посчитал нужным принять во внимание вариант Михайлова и сделал это единственное изменение в своем переводе. Строка, которая звучала у М. Л. Михайлова «Заснувших от сна пробуди», оформилась у А. Плещеева в сборнике 1858 года — «Ты спящих от сна пробуди!», вместо варианта 1846 года — «От сна ты народ пробуди!».

Г. В. СТАДНИКОВ

---

[10] Генрих Гейне, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. II. Гослитиздат, М.—Л., 1948, стр. 133.

lib.pushkinskijdom.ru

ОТ КУРОЧКИНА ИЛИ ОТ ЩЕДРИНА?

(ОБ ИСТОКАХ ОДНОГО САТИРИЧЕСКОГО ПРИЕМА)

М. Горький в своих лекциях о русской литературе писал о Щедрине: «...взять литературного героя, литературный тип прошлого времени и показать его в жизни текущих дней — это любимый прием Щедрина. Его герои в 70-х—80-х годах — потомки Хлестакова, Молчалина, Митрофана Простакова, заполнившие всю жизнь с особенной силой после [18]81 г[ода]».[1]

В современном литературоведении были сделаны попытки установить истоки и традиции этого приема, причем высказаны два различных мнения. И. Г. Ямпольский в ряде работ указывал, что данный прием, употребленный В. С. Курочкиным в стихотворениях «Семейная встреча 1862 года» и «Цепочка и грязная шея» а также в других произведениях, печатавшихся в «Искре», был позднее использован Щедриным. Это утверждение повторяется и в последней работе И. Г. Ямпольского. «Говоря о живучести крепостничества, — пишет исследователь, — „Искра" пользуется иногда одним выразительным приемом, впоследствии широко применявшимся Щедриным. Героев Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и др. она переносит в пореформенные времена и показывает, что они совсем неплохо себя чувствуют в новых условиях, легко приспособляются к ним» (пример приводится из отчета «Искры», написанного М. М. Стопановским и опубликованного в первом номере журнала за 1865 год).[2]

Другой точки зрения придерживался Я. Е. Эльсберг, который еще в 1940 году в книге «Стиль Щедрина» писал, что «эти сатирические приемы В. Курочкина и „Искры", внешне похожие на перенесение Щедриным литературных типов прошлого в современность, *принципиально отличны* от щедринского метода, они не обладают оригинальностью и смелостью последнего», что «у Курочкина и в „Искре" этот прием не сочетался с историзованным изображением современности, литературные типы прошлого оставались неизменными и неподвижными».[3]

Однако высказывание Эльсберга содержит существенные неточности. Прежде всего ничем не оправданно противопоставление поэтов «Искры» Салтыкову-Щедрину. Совершенно прав И. Г. Ямпольский, который считает В. Курочкина и близких ему поэтов и публицистов «Искры» убежденными и последовательными демократами. И литературные герои прошлого в стихотворениях В. Курочкина и других искровцев используются с той же целью сатирического разоблачения настоящего, как и у Щедрина. Так, например, в стихотворении Курочкина «Семейная встреча 1862 года» выступают как живые современники персонажи Фонвизина, Грибоедова и Гоголя, причем они отнюдь не остались неподвижными и неизменными: Ноздрев «кричит, особенно с похмелья: „Прогресс! Вперед!"», Чичиков «говорит гуманно, кудревато Об *мужичках*» и т. п.[4]

Сущность приема Курочкина в этом случае правильно раскрыта И. Г. Ямпольским: «Как бы полемизируя с разглагольствованиями о „великих реформах", покончивших со всеми основами социального строя крепостнической России, Курочкин показывает живучесть этих основ и то, что, несколько видоизмененные, приспособленные к новым условиям, они продолжают благополучно существовать и в пореформенные годы».[5] Однако мнение И. Г. Ямпольского, будто данный прием заимствован Щедриным от Курочкина, нам представляется необоснованным. В самом деле, стихотворения Курочкина, в которых он впервые этот прием использовал были напечатаны в начале 1862 года, тогда как у Щедрина уже в «Губернских очерках», появившихся в печати в 1856—1857 годах, в главе «Талантливые натуры» упоминаются «провинциальные Печорины»,[6] в «Сатирах в прозе» (1859—1862) участвуют Ноздревы, Чертопхановы, Пеночкины, которые «властительно выступают» на «литературной ниве» (III, 49). В 1861 году в газетной статье Щедрин говорит о «понятиях наших Собакевичей, Маниловых, Ноздревых» (V, 107).

Таким образом, если говорить о ближайшей преемственности, то скорее Курочкин пользуется данным приемом под воздействием Салтыкова-Щедрина, чем наоборот. Впрочем, не исключена возможность, что и сатирик, и поэт близкого мировоззрения подошли самостоятельно к «воскрешению» старых персонажей в новых условиях, имея общим родоначальником А. С. Пушкина, который, как известно

---

[1] Архив А. М. Горького, т. I. Гослитиздат, М., 1939, стр. 273.

[2] И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. Журнал революционной сатиры «Искра» (1859—1873). Изд. «Художественная литература» 1964, стр. 17.

[3] Я. Эльсберг. Стиль Щедрина Гослитиздат, М., 1940, стр. 265, 266.

[4] В. Курочкин. Стихотворения. Библиотека поэта, малая серия. Изд. 2-е «Советский писатель», 1949, стр. 85.

[5] Там же, стр. XLI—XLII.

[6] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. II. Гослитиздат, 1933, стр. 277 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

lib.pushkinskijdom.ru

называет в «Евгении Онегине» среди гостей Лариных чету Скотининых и Буянова (гл. V, строфа XXVI).

Следует добавить к этому, что традиция использования имен литературных героев прошлого в пародийно-сатирическом плане восходит еще к жанру иронической поэмы XVIII века. Более широко и в более близкой манере этот прием начинает применяться после «Недоросля» Фонвизина, персонажи которого уже к концу XVIII века стали нарицательными. Так, в книге преподавателя словесности Смольного института В. С. Березайского «Анекдоты или веселые похождения старинных пошехонцев», вышедшей первым изданием в 1798 году, среди пошехонцев упоминается и Тарас Скотинин.[7]

В XIX веке имена литературных персонажей, в том числе и мировой классики, использовались не только в сатирическом плане (см., например, «Гамлет Щигровского уезда» И. С. Тургенева или «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова), но после сатирических произведений Щедрина прием этот оказывается как бы закрепленным за жанром сатиры (см. стихотворение Д. Минаева «Современные герои», действующими лицами которого являются Обломов, Колупаев и Разуваев). Однако ни у кого из писателей и поэтов XIX века этот прием не получил такого блистательного развития, как у Щедрина. В его произведениях то нейтрально упоминаются, то живут и действуют как современники, то называются в качестве родоначальников персонажи: Антон Горемыка — Григоровича; Митрофан Простаков и Тарас Скотинин — Фонвизина; Молчалин, Чацкий, Софья, Загорецкий, Репетилов, Скалозуб, Тугоуховский — Грибоедова; Лаврецкий, Рудин, Чертопханов — Тургенева; Веретьев, Райский, Марк Волохов — Гончарова. Но особенно часто Салтыков-Щедрин обращался к персонажам Гоголя — Ноздреву, Чичикову, Коробочке, Держиморде, Собакевичу, Уховертову, Тяпкину-Ляпкину, Сквозник-Дмухановскому, Неуважай-Корыто и пр.

Разумеется, дело не только в количестве литературных персонажей, продолживших жизнь в сатире Щедрина: он действительно по-новому использовал этот давно известный прием. Правда, в начале своей творческой деятельности Щедрин, следуя сложившимся традициям, употреблял имена литературных персонажей как нарицательные, для характеристики современных типов. Такое употребление можно сравнить с использованием литературной цитаты, которая, по наблюдениям акад. В. В. Виноградова, «бывает внушительна и выразительна не меткостью, афористичностью, а характерностью — на фоне представления того целого, из которого она извлечена. В этом случае цитата как бы замещает или концентрирует сложный образ, воплощенный в художественном произведении».[8] В подобной роли выступают имена персонажей Лермонтова в «Губернских очерках» и Гоголя в «Сатирах в прозе». Здесь популярные образы остаются качественно неизменными; их упоминание должно лишь вызвать в сознании читателя представление о хорошо известных социально значимых типах прошлого, которые продолжают бытовать и в современных автору условиях, что подчеркивает живучесть общественно-политических устоев, породивших их. Именно с этой целью сатирик постоянно употребляет имена таких резко отрицательных комедийных персонажей, как Держиморда, Уховертов, Скотинин, Репетилов и пр. Однако с середины 60-х годов в произведениях Щедрина все чаще литературные персонажи прошлого наделяются новыми, психологически глубоко оправданными чертами, появившимися в результате развития русской общественной жизни. В этой многочисленной группе имен можно выделить несколько разновидностей в зависимости от объекта сатирического осмеяния и от цели или функции их употребления.

Прежде всего Щедрин использует все тех же Скотинина, Ноздрева, Держиморду и прочих представителей реакционного лагеря, только переодетых в современные политические костюмы и действующих применительно к современным условиям. Так, в запрещенном цензурой третьем «Письме к тетеньке» читаем: «В числе таких прихотливых людей оказался и Ноздрев — помните, Ноздрев, с которым мы когда-то познакомились у Гоголя. Не пугайтесь однако ж; это далеко уже не тот буян Ноздрев, которого мы знавали в цветущую пору молодости..., но солидный, хотя и прогоревший консерватор» (XIV, 319). Поздрев оказывается редактором и издателем реакционной газеты «Помои» (XIV, 450), Держиморда стал действительным статским советником (IX, 212); Тряпичкины превращаются в корреспондентов реакционных и либеральных газет, Чичиков появляется в роли адвоката (XIII, 294). Однако наиболее удачным образом в этой галерее эволюционировавших героев явился изменившийся в соответствии с обстоятельствами грибоедовский Молчалин, о котором писал в свое время Ф. М. Достоевский: «...Я, чуть не сорок лет знающий „Горе от ума“, только в этом году понял как следует один из самых ярких типов этой комедии, Молчалина, и понял именно, когда... писатель, с кото-

[7] В. Березайский. Анекдоты или веселые похождения старинных пошехонцев. Издание новое. СПб., 1821, стр. 79, 81.

[8] В. В. Виноградов. О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII—XIX вв. «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1946, т. V, вып. 3, стр. 231—232.

lib.pushkinskijdom.ru

рым я говорил, разъяснил мне Молчалина, вдруг выведя его в одном из своих сатирических очерков».[9]

В 70—80-е годы, когда Щедрин выступает с разоблачением и осмеянием российских либералов, перетрусивших после разгрома Парижской Коммуны, в его сатире появляются такие герои, как Чацкий, Рудин, Райский, Лаврецкий и др. Так, в «Помпадурах и помпадуршах» Лаврецкий, Рудин, Райский и Веретьев — чиновники-либералы при помпадуре Кротикове — после «известных событий в Западной Европе... франко-прусская война, парижская коммуна» (IX, 187) — начинают срочно раскаиваться. «Первым принес покаяние правитель канцелярии Лаврецкий, — который и увлек за собой чиновников особых поручений Райского и Веретьева. Лаврецкий в это время уже являл собой только жалкое подобие прежнего Лаврецкого. Он до того ожирел, что лишь с трудом понимал, какие идеи — либеральные и какие — консервативные. Притом же, имея большое семейство и мотовку-жену, он не мог пренебрегать и жалованьем, тем больше, что Дворянское Гнездо, приносившее при крепостном праве прекрасный доход, теперь ровно ничего не давало» (IX, 197).

«Что же касается до Райского и Веретьева, то первый из них не решался выйти в отставку, потому что боялся огорчить бабушку..., второй же и прежде. собственно говоря, никогда не был либералом, а любил только пить водку с либералами...» (IX, 197).

Еще более явно свидетельствует об эволюции либералов образ Чацкого, которого сатирик заставляет служить директором «департамента Государственных Умопомрачений», ставит его в родственные отношения с Загорецким и Репетиловым, вкладывает в его уста заявление: «хороша... свобода, но во благовремении», после того как его и Софью Павловну с объявлением воли оставили все дворовые (XII, 337).

В отдельных случаях Щедрин использует общую отрицательную экспрессивность или знаменательность имени литературного персонажа и создает совершенно самостоятельные образы-типы. Так было с крепостным Неуважай-Корыто, лишь бегло упомянутым у Гоголя, или с Глумовым из комедии Островского, с таким блеском обрисованным сатириком в «Современной идиллии».

Наконец, Щедрин упоминает имена тех же персонажей, преимущественно гоголевских, в качестве предков и родоначальников современных героев. Так, по словам Молчалина, адвокат Балалайкин является побочным сыном Репетилова от цыганки Стешки, адвокат Подковыркин-Клещ Иван Павлович — сыном Чичикова и Коробочки (XII, 323).

Прием воскрешения героев прошлого в современных автору условиях выполнял разнообразные стилистические и идеологические функции в творчестве великого сатирика. Среди них «историзованное изображение» действительности занимает, разумеется, одно из первых мест: обостренное внимание сатирика к истории было обусловлено настойчивым стремлением понять, увидеть, чем станет в будущем то или иное социальное явление, а для этого необходимо было установить, чем было в прошлом и чем стало в настоящем это явление. «...Из уст человека не выходит ни одной фразы, которую нельзя было бы проследить до той обстановки, из которой она вышла... — писал Щедрин, — нет поступков, нет фраз, которые не имели бы за собой истории...» (VIII, 388).

Однако этим не исчерпывается назначение данного приема. Нельзя забывать, что сатира карает и «убивает» смехом: «сын Чичикова и Коробочки»! — такой лаконичной характеристики достаточно, чтобы «убить» и «весело похоронить» тот или иной тип как порождение определенных общественных порядков.

М. И. ПРИВАЛОВА

Г. Н. ПОТАНИН-ПИСАТЕЛЬ И Г. Н. ПОТАНИН-ПУТЕШЕСТВЕННИК

Обращаясь к творчеству какого-либо большого писателя, исследователь не может каждый раз внимательнейшим образом изучать деятельность лица, на мемуары которого ему пришлось мимоходом сослаться. Однако любые пояснения, даже самые скупые, должны быть точными.

Особенно необходимо быть осторожным в приписывании того или иного произведения забытому автору прошлого века, ведь нередко в одно и то же время жили писатели, у которых совпадали не только фамилии, но имена и отчества или инициалы.

В сборнике «Звенья» (т. V, 1935, стр. 472) в статье Е. Базилевской «Из творческой истории „Кому на Руси жить хорошо“» дана ссылка на «Воспоминания о Н. А. Некрасове» («Исторический вестник», 1905, февраль) Гавриила Никитича Потанина, а в именном указателе он уже назван Григорием Николаевичем Потаниным.

[9] Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XI, ГИЗ, 1929, стр. 422—423.

lib.pushkinskijdom.ru

В предисловии Н. Ашукина к описанию книг библиотеки Некрасова («Литературное наследство», т. 53—54, 1949, стр. 360 и 364) также дается ссылка на «Воспоминания о Н. А. Некрасове» Гавриила Никитича Потанина, а в именном указателе к тому, составленном Ю. Масановым, он опять назван Григорием Николаевичем.

Подобная же ошибка допущена в именном указателе (составитель А. И. Черпо) к книге «Литературные памятные места Ленинграда» под общей редакцией А. М. Докусова (Лениздат, 1959).

В комментариях Г. М. Фридлендера к письмам А. Н. Плещеева (Литературный архив, т. 6. Под редакцией М. П. Алексеева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 317) спутаны не только два разных, во многом не похожих друг на друга Потанина, но и утверждается, что роман «Старое старится, молодое растет» был напечатан в №№ 1—2 «Современника» за 1861 год, хотя в действительности роман печатался в №№ 1—4, а в 1864—1865 годах в журнале «Русское слово» (1864, № 8; 1865, №№ 3, 4) появилось его продолжение.

Не исключено, что другие исследователи, не проверив вышеприведенные данные авторитетных изданий, могут снова повторить ошибку, путая двух Потаниных — Гавриила Никитича и Григория Николаевича. Следует отметить, что в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве до недавнего времени материалы о Гаврииле Никитиче Потанине и Григории Николаевиче Потанине не были разграничены, хотя такое четкое разграничение имеется в других архивах, например в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР.

В архиве П. В. Быкова, хранящемся в Отделе рукописей Публичной библиотеки М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, есть заметка, написанная еще несколько десятилетий тому назад, но так и оставшаяся неизвестной широкому кругу исследователей. Быков указывал, что роман «Старое старится, молодое растет», нередко приписываемый Григорию Николаевичу Потанину, принадлежит на самом деле симбирскому смотрителю училищ, бывшему крепостному Гавриилу Никитичу Потанину, биография которого и нашла отражение в романе (Отдел рукописей Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, д. 118 Быковых, ед. хр. 78, л. 96).

Приводим соответствующие справки.

Гавриил Никитич Потанин (1823—1910) — сын симбирского крепостного, в гимназические годы домашний учитель семей Минаевых (у него учился сатирик Д. Д. Минаев) и Гончаровых. В 40—50-е годы — самарский (а не симбирский, как утверждает П. В. Быков) смотритель училищ. За сатиру на самарское губернское начальство он был выслан губернатором Гротом в Бугульму, где также занимал пост смотрителя училищ. Написав антикрепостнический роман «Крепостное право», Потанин предложил его редакции катковского «Русского вестника», но получил отказ. Роман охотно был принят редакцией «Современника», где и был опубликован в 1861 году (№№ 1—4) под измененным по требованию цензуры заглавием «Старое старится, молодое растет». В 1860—1865 годах Гавриил Никитич Потанин живет в Петербурге, работая преподавателем словесности во Введенском военном училище. В 1863—1865 годах Потанин сотрудничал в журнале «Русское слово», где были напечатаны отрывки из его романа «Старое старится, молодое растет», повесть «Год жизни» (1865, №№ 7—10), а в сборнике сотрудников «Русского слова» «Луч» — повесть «Город и деревня». В 1866—1870 годах Потанин — инспектор училищ в Витебской губернии, в 1870 году он вышел в отставку и поселился в родном Симбирске, где почти безвыездно жил до самой смерти. В 1870 году в московском журнале «Беседа» была напечатана его повесть «Штатный смотритель». Широко известны написанные Потаниным «Воспоминания об И. А. Гончарове» («Исторический вестник», 1903, № 4) и «Воспоминания о Н. А. Некрасове» («Исторический вестник», 1905, № 2). В различных научных и провинциальных изданиях опубликованы его научные статьи и этнографические очерки.

Григорий Николаевич Потанин (1835—1920) — выдающийся русский путешественник, географ и этнограф, разносторонний исследователь Сибири, Монголии и Китая. Он был сыном сибирского казачьего офицера, в 1846—1852 годах учился в Омском кадетском корпусе, после чего служил в полку. В 1859—1862 годах Григорий Николаевич Потанин — студент естественного отделения физико-математического факультета Петербургского университета. В 1863—1864 годах он предпринимает свое первое путешествие, в 1865 году служил секретарем в Губернском статистическом комитете в Томске, преподавал естествознание в гимназии, в 1865 году Потанин был арестован за участие в кружке «сепаратистов» и вплоть до 1874 года находился в тюрьмах, на каторге и в ссылке.

С 1874 года почти до конца жизни Потанин занимался исследованием малоизвестных и малодоступных районов Сибири, Монголии и Китая. Для литературоведов представляют большой интерес сделанные Григорием Николаевичем Потаниным записи свыше трехсот произведений восточного эпоса, его воспоминания, печатавшиеся с 1913 по 1917 год в томской газете «Сибирская жизнь», и переписка с писателями.

Таким образом, один из Потаниных был прежде всего писателем, а другой — ученым и путешественником.

А. Ф. МАКЕЕВ

lib.pushkinskijdom.ru

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Л. ГРИГОРЬЕВ

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ В ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В последнее время за рубежом много пишут о русских писателях-модернистах, выступавших в первые десятилетия XX века. Советское литературоведение авторы этих работ нередко обвиняют в полном невнимании к истории модернизма и в недооценке его наследия. Фактически дело обстоит не так.

Хотя советские литературоведы всегда проявляли преимущественный интерес к наследию художественного реализма, разработка истории русского модернизма началась еще в 20-е годы. Позднее появились такие капитальные издания, как специальный том «Литературного наследства», посвященный символизму (т. 27—28, 1937), и публикация переписки Александра Блока с Андреем Белым в «Летописях» Государственного литературного музея (кн. VII. 1940).

Из символистов у нас наиболее обстоятельно оказались изучены Александр Блок и Валерий Брюсов, а из футуристов Хлебников. «Библиотекой поэта» изданы Иннокентий Анненский, Андрей Белый, Велимир Хлебников, Василий Каменский и другие. Подготавливается ряд новых изданий. Однако обобщающих работ по истории русского модернизма у нас еще нет. Десятый том «Истории русской литературы» в издании АН СССР не давал целостной картины литературного процесса в России XX века. Важным стимулом его дальнейшего и более углубленного исследования явились научные дискусии «Проблемы реализма в мировой литературе» (1957) и «Современные проблемы реализма и модернизма» (1964).

За рубежом хорошо известны посвященные русскому модернизму работы В. М. Жирмунского, В. Н. Орлова, Д. Е. Максимова и других советских ученых. Использование результатов их исследований заметно во многих зарубежных работах, например в книге Жоржетты Дончиной «Влияние французского символизма на русскую поэзию» (1958). В тех же случаях, когда зарубежным авторам приходится обращаться к писателям, которые слабо изучены нашим литературоведением, нередко появляются не только тенденциозные, но и беспомощные в литературоведческом отношении работы, как например книга М. Малпной о Гумилеве.[1]

Хотя зарубежные исследователи постоянно обращаются к работам советских ученых, сам подход тех и других к истории модернизма обычно противоположен: если в советском литературоведении наибольшим вниманием пользуются писатели так или иначе выходившие за рамки модернистских течений и внесшие большой вклад в развитие русской литературы, то в зарубежном литературоведении, наоборот, главный интерес вызывает сам модернизм, его антиреалистическая направленность.

Большую путаницу в историю модернизма вносит употребление расплывчатого понятия «авангард», под которым подразумеваются выступавшие против реализма художественные течения. Обычно авангардизм понимается как создание новых художественных форм в противовес косной устоявшейся традиции. Иногда к авангардному искусству относят модернизм в целом, но чаще имеют в виду футуризм, дадаизм, сюрреализм и более поздние художественные явления. Путаница в оценке авангардистских течений возникает главным образом вследствие нечеткого употребления или намеренного смешения понятий «новаторство» и «революционность». Например, Криста Баумгартен, автор недавно появившейся в ФРГ истории итальянского футуризма, рассматривает его как начало «европейской художественной революции» и отмечает, что в истории этого «политико-художественного движения» особенно большие заслуги имеет его вождь (Führer) Маринетти.[2] На самом деле никакой революции в искусстве итальянский футуризм не

---

[1] The Influence of French Symbolism on Russian Poetry by G. Donchin. S-Gravenhage, 1958; M Maline. Nicolas Gumilev. Poète et critique acméiste. Bruxelles, 1964.

[2] C. Baumgarten. Geschichte des Futurismus. Rowohlt, Hamburg, 1966, S. 7.

lib.pushkinskijdom.ru

вызвал. Поэзия и проза итальянских футуристов не выходят за рамки посредственности и декларативной риторики.

Хотя многие авангардисты участвовали в революционной борьбе пролетариата и социалистической революции, никакой непосредственной связи между авангардизмом и революционностью нет. В этом отношении очень показательно мнение Альберта Леви, автора известной книги «Философия и современный мир» (1959). Считая вождями международного авангарда Гертруду Стайн, Джемса Джойса и Эзру Паунда, он ставит им в заслугу создание новой техники художественной выразительности и новых образцов мастерства. Атаки авангарда, как его понимает А. Леви, не социальны, а литературны по своему содержанию; они касаются только литературной техники и стиля и не направлены против капитализма, «против упорядоченного общества», как он выражается.[3]

Понятием «авангард» широко пользуются некоторые зарубежные историки русской литературы XX века. При этом они или противопоставляют авангардное и революционное искусство друг другу, или с определенной целью их смешивают. «Литературный авангард» — таким подзаголовком И. Хольтхузен сопроводил свой краткий очерк истории русской литературы за время с 1890 по 1940 год, в котором Горький и продолжающие его традиции советские писатели отнесены к литературным «консерваторам».[4] В аналогичном очерке истории русской поэзии за время с 1890 по 1930 год Р. Поджоли в главу об авангарде включает футуризм и имажинизм; литературный авангард он прямо противопоставляет советской литературе. Маяковского Ренато Поджоли относит к авангардистам и поясняет, что революцию он приветствовал как «средство разрушения».[5]

Споры о Маяковском приобретают исключительную политическую остроту. Противники социалистического реализма предпочитают называть его авангардистом. «Советский Союз славит его как своего великого лирика. Однако его значение выходит за национальные и политические границы. Он служит примером творческого авангардизма», — пишет западногерманский литературовед Хельмут Улиг.[6]

К понятию авангарда близко понятие маньеризма в том смысле, который в применении к современной литературе придает ему Густав Хокке.[7] В русской литературе, которую, надо заметить, он знает очень поверхностно, к маньеризму, по его мнению, относятся символизм, футуризм и имажинизм. Одним из маньеристов он считает и Маяковского.

Несмотря на всю противоречивость понятия «авангард», на него пытаются опереться некоторые литературоведы в социалистических странах. Так, в аспекте проблемы литературного авангарда освещается творчество Маяковского в книге Зденека Матгаузера «Маяковский и его эпоха» (1964). Словесное искусство Маяковского Зденек Матгаузер выводит главным образом из творческого переосмысливания модернистских литературных течений — символизма и футуризма. И хотя он не говорит о консервативности Горького, все-таки именно Горький и Маяковский противопоставляются им как две фазы в развитии революционного искусства слова: устаревшая и более современная, «модерная». Поэтический образ у Горького Матгаузер определяет как однозначный, а у Маяковского как «современный (moderní), сложный».[8]

З. Матгаузер, М. Ботура и другие чехословацкие русисты не без основания пишут о недостаточной разработанности истории русского модернизма и еще в 1964 году один из номеров журнала «Československá rusistika» посвятили актуальным задачам его исследования.[9] Однако успеху в решении этих задач чехословацким литературоведам мешает нечеткость содержания, которое они вкладывают в понятия «модернизм» и «авангард», а нередко и тенденциозность подхода к изучению материала. Подтверждением этого служит юбилейный номер того же журнала, выпущенный с аншлагом «О художественном авангарде. К пятидесятилетию Великой Октябрьской социалистической революции», отпечатанном на упаковочной ленте, в которой он рассылался подписчикам.[10]

Весь юбилейный номер журнала посвящен авангардизму в русской литературе до и после Октября; он открывается чрезвычайно противоречивой статьей

---

[3] A. W. Levi. Philosophy and the Modern. Indiana University Press, Bloomington, 1959, p. 50.

[4] J. Holthusen. Russische Gegenwartsliteratur. I. 1890—1940. Die literarische Avangarde. Berlin und München, 1963, S. 55—58.

[5] R. Poggioli. The Poets of Russia 1890—1930. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960.

[6] U. Uhlig. Wladimir Majakowski. Colloquim Verlag, Berlin, 1962, S. 5.

[7] См.: G. H. Hocke. Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte Rowohlt, München, 1959.

[8] Z. Mathauser. Umění poezie. Vladimir Majakovskij a jeho doba. Praha. 1964. s. 116.

[9] «Československá rusistika». IX, 1964, № 1.

[10] Там же, XII, 1967, № 4.

lib.pushkinskijdom.ru

Кветослава Хватика «К вопросу о художественном авангарде». Не выступая прямо против социалистического реализма, К. Хватик и авторы других статей в том же журнале фактически замалчивают главные завоевания советской литературы.

* * *

Известно, что в зарубежной славистике чрезмерно преувеличивается значение религии в развитии русской культуры. К религиозным исканиям сплошь и рядом сводится и все своеобразие русской литературы. Этим объясняется появление ряда зарубежных работ о Владимире Соловьеве как поэте и литературном критике и о религиозной струе в символистском литературном движении в России.[11] Как о носителе религиозных идей в русской литературе пишут о Мережковском.[12] Это отнюдь не ведущее направление в исследовании русского модернизма за рубежом, но оно существует и представлено теми, для кого Н. Бердяев еще остается авторитетом в области философии истории. Типичный образец работы такого рода — претенциозная книга голландского слависта М. А. Латоуверса о философии Александра Блока — «Космос и София».[13]

В философии Александра Блока М. А. Латоуверс устанавливает две важнейшие, как ему представляется, идеи: Космоса как деривата хаоса и Софии как мудрости в православном религиозно-философском понимании. В таком истолковании Блок оказывается верным последователем Владимира Соловьева, не столько поэтом, сколько религиозным мыслителем, идейно близким к современному религиозному экзистенциализму. Фактически это не Александр Блок, а миф о нем, созданный на основе до сих пор еще не изжитых домыслов о «русской душе».

В религиозно-философском аспекте трактуется в некоторых статьях поэтическое творчество Вячеслава Иванова. Вячеслав Иванов известен за рубежом главным образом как автор статей о Достоевском и соавтор переведенной на многие языки «Переписки из двух углов», составленной им совместно с М. Гершензоном. О нем пишут и как о поэте-символисте, носителе религиозных идей в поэзии.

Религиозный, «теургический» характер символизма в теоретическом освещении Вячеслава Иванова — тема статьи Ф. Степуна, напечатанной в западногерманском журнале «Die Welt der Slaven».[14] Следуя за Вячеславом Ивановым и развивая его идеи, Ф. Степун, в прошлом сам близкий к символизму, противопоставляет два типа символизма: один — «реалистический», в основе которого лежит религиозный по своей сути тезис «A realibus ad realiora»,[15] другой — идеалистический, узко литературный и только намеченный в эстетической теории.

Как «основателя и лидера религиозного символизма в России» рассматривает Вячеслава Иванова О. Дешарт, автор статьи, сопровождающей посмертную публи-

---

[11] См. довольно слабую книгу ученицы Ф. Степуна Эдит Клум: Edith K l u m. Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung. Vorrede von F. Stepun. München, 1965. Попытка конкретного историко-литературного сопоставления Владимира Соловьева и символистов сделана Марией Виднэс. В ее статье мистика в поэзии Соловьева переведена на язык поэтики. Хотя сам Соловьев издевался над такими противоречивыми поэтическими словосочетаниями, как «тень несозданных созданий» у Валерия Брюсова, в его собственной поэзии М. Виднэс легко находит аналогии: «миг незримого свидания» или «тяжкий сон житейского сознания» (Мария В и д н э с. Владимир Соловьев и символисты. «Scando-Slavica», t. XIII, 1967, pp. 67—75). К тому же под влиянием Шопенгауэра в пейзажной лирике Вл. Соловьева природа преображается в соответствии с поэтическим представлением о двоемирии, и это тоже привлекало к нему символистов.

[12] См.: H. S t a m m l e r. 1) D. S. Merežkovskij — 1865—1965. «Die Welt der Slaven», 1967, H. 2, S. 142—152; 2) Iulianus Apostata Redivivus. Dmitrij Merežkovskij: Predecessors and Successors. «Die Welt der Slaven», 1966, H. 1—2, S. 180—204; C. H. B e d f o r d. D. S. Mereshkovsky, the Third Testament and the Third Humanity. «The Slavonic and East European Review», vol. XLII, 1963, № 98, pp. 144—160; C. H. B e d f o r d. Mereshkovsky: the forgotten Poet. «The Slavonic and East European Review», vol. XXXVI, 1957, № 86, pp. 159—180.

[13] M. A. L a t h o u w e r s. Kosmos en Sophia. Alexander Blok: zijn wereldbeschouwing en het russisch denken. Groningen, [1962].

[14] Fedor S t e p u n. Vjačeslav Ivanovs Lehre vom realistischen (religiösen) und idealistischen Symbolismus. «Die Welt der Slaven», 1963, H. 3, S. 225—233. Статья входит в книгу Ф. Степуна «Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus» (München, 1964).

[15] Недавно в американском журнале «Russian Review» (1966, № 1) появился английский перевод статьи Вячеслава Иванова «Символизм», первоначально напечатанной в «Enciclopedia Italiana» (1936). Статья содержит краткий очерк истории символизма как направления в литературе Западной Европы и России. К числу символистов-реалистов в ней причисляются такие писатели, как известный французский католический поэт Поль Клодель.

lib.pushkinskijdom.ru

кацию стихов поэта в «Oxford Slavonic Papers»; к статье приложена библиография, в которой учтены русские издания и иностранные переводы произведений Вячеслава Иванова. Публикация включает сорок один сонет — стихи, написанные поэтом за время с 1915 по 1927 год. О. Дешарт не без основания сближает эстетические принципы Вячеслава Иванова с философской концепцией мифа у Платона и с учением Владимира Соловьева, но все-таки не эти идеи придают жизненность лучшим из публикуемых тут же стихов поэта. Главное в них — убедительно переданные лирические переживания: «зима души», лирические раздумья поэта, охваченного ощущением одиночества и борющегося со своими сомнениями («Ты — бытие; но нет к Тебе следа»). В «Римских сонетах» (1924—1925) обычные в поэзии Вячеслава Иванова обильные историко-культурные ассоциации позволяют ощутить прошлое великого города:

Где в келью Гоголя входил Иванов,
Где Пиранези огненной иглой
Пел Рима грусть и зодчество Титанов.

Религиозные мотивы не исчерпывают содержания этих стихов. Это не реализм конечно, но известная степень приближения к жизни, к подлинной реальности здесь налицо. О. Дешарт на эту сторону поэзии Вячеслава Иванова закрывает глаза.

Вторая статья О. Дешарт — «Бытие и память по Вячеславу Иванову» — сопровождает публикацию третьей части его посмертного поэтического сборника «Свет вечерний» (в которую входят стихи 1915—1918 годов) и содержит изложение философско-религиозных идей поэта, может быть и верное, но явно недостаточное для понимания жизненной стороны его поэзии.[16]

В первой из своих статей О. Дешарт сообщает любопытные сведения о Вячеславе Иванове. Оказывается, в 1934 году, когда во Флорентийском университете ему была предложена кафедра русской литературы, фашистские власти отклонили его кандидатуру. Вячеслав Иванов был противником фашизма. В его посмертном сборнике стихотворений «Свет вечерний», изданном в Оксфорде с предисловием Мориса Баура и с комментариями О. Дешарт, есть стихи, проникнутые сочувствием к антифашистскому движению сопротивления, и в одном из них символически, как новое воплощение дионисийского духа свободы, звучит имя поэта-партизана Дениса Давыдова. Эти факты кажутся существенным комментарием к пониманию всей поэзии Вячеслава Иванова.[17] Сквозь всю ее отрешенность и сквозь всю усложненность ее символики в ней все же просвечивают житейские волнения, отношение поэта к истинной реальности, к миру и к людям, которое упорно не хотят замечать ни Ф. Степун, ни О. Дешарт.

* * *

Ни в чем так не обнаруживается предвзятость буржуазного литературоведения, как в оценке социальной тематики в наследии символистов. Ни одно из стихотворений, навеянных революцией 1905 года, не вошло в антологию «Стихи русских символистов» (1959), составленную Д. Чижевским и И. Хольтхузеном в качестве учебного пособия для западногерманских студентов-славистов. В предисловии к ней составители мотивировали это тем, что стихи символистов о 1905 годе якобы являются их «слабейшими произведениями».[18] Не представленной в антологии оказалась и более широкая тема ожидания катастрофы, романтика социальной гибели, характерная для поэзии Брюсова, Белого и Блока тех лет. В антологии отсутствуют такие стихотворения, как «Грядущие гунны» Валерия Брюсова и «Последний день» Александра Блока. И уже совсем странно выглядят в подобном издании произведения Максима Горького.

Приглушение социальной темы в поэзии русского символизма — одна из характерных особенностей монографии Всеволода Сечкарева «Исследование жизни и творчества Иннокентия Анненского» (1963). В отличие от Д. Чижевского и И. Хольтхузена В. Сечкарев признает большое значение социальной темы в поэзии русского символизма в целом, но в поэзии Анненского он отводит ей последнее место. «Так называемая „социальная тема" или „политические тезисы", которые после 1905 года играют большую роль в поэзии символистов, — пишет он, — в поэзии Анненского были незначительны».[19] Вопреки очевидности он отрицает поэти-

[16] O. Deschartes. Être et Mémoire selon Vyatcheslav Ivanov. «Oxford Slavonic Papers», vol. VII, 1957, pp. 83—98.

[17] Свет вечерний. Poems by Vyacheslav Ivanov. With an introduction by Maurice Bowra. Oxford, 1962.

[18] Versdichtung der russischen Symbolisten. Ein Lesebuch. Herausgegeben von J. Holthusen und D. Tschižewskij. Wiesbaden, 1959, S. 8 (Heidelberger slavische Texte, herausgegeben von D. Tschižewskij und J. Schröpfer, 5—6).

[19] V. Setchkarev. Studies in the Life and Works of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963 (Slavistic Printings and Reprintings, XXXVI), p. 103.

lib.pushkinskijdom.ru

ческое достоинство таких замечательных образцов поэзии Анненского, как его стихотворения «Нервы» и «Старые эстонки», в которых отразилось тяжелое настроение поэта в обстановке политической реакции, наступившей после поражения революции 1905 года, и тем самым высказан протест против царизма и против террора в стране. За простые «опыты стилизации» в духе фольклора В. Сечкарев принимает и стихи Анненского о тяжелой народной доле: «Песни с декорацией: Гармонные вздохи» — монолог нищего, бывшего солдата, раненного в русско-японской войне, и стихотворение «Без конца и без начала. Колыбельная».

Советским литературоведам В. Сечкарев приписывает желание превратить Анненского в предшественника коммунистических идей. В полемическом увлечении он резко нападает на А. В. Федорова, автора вступительной статьи к сборнику стихотворений и трагедий Анненского, за то, что тот в соответствии с фактами объясняет его отставку сочувственным вниманием к участникам революции 1905 года. Но ведь на те же причины ухода поэта с должности директора царскосельского лицея указывает в своих эмигрантских мемуарах и Георгий Иванов, а уж его, кажется, никак нельзя заподозрить в намерении сделать из Анненского предшественника коммунистических идей.

Книга В. Сечкарева задумана как всеохватывающая монография об Иннокентии Анненском; она включает биографию поэта и разделы, посвященные трем важнейшим частям его литературного наследия: поэзии, трагедиям и критическим работам. В ней есть верные наблюдения над системой метафорической образности и поэтической символикой в поэзии Анненского. Замечания В. Сечкарева справедливы, когда они касаются отдельных поэтических приемов автора «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» — реализованных метафор, составных эпитетов или употребления поэтом «редких», иностранных или непоэтических, слов. Однако все эти наблюдения и частные замечания остаются разрозненными элементами, из которых не создается целостный, живой облик поэта. Как и биографию Анненского, его творчество В. Сечкарев отрывает от хода истории и лишает его подлинно человеческого содержания.

В. Сечкарев и другие зарубежные исследователи поэзии Анненского создают впечатление ее родственности трагическому мироощущению современного экзистенциализма. «Мотивы одиночества, жизненного зла, самопогружения в свою память, непрочности существования придают его поэзии актуальность и делают ее чрезвычайно близкой нашему восприятию», — так рекомендуется его поэзия на суперобложке книги Эридано Базарелли «Поэзия Иннокентия Анненского» (1965). Поэтическое мировосприятие Анненского Э. Базарелли формулирует, перефразируя Декарта: «я страдаю, следовательно я существую».[20]

С В Сечкаревым и Э. Базарелли перекликается Г. Иваск. Сравнивая повесть Чехова «Дама с собачкой» и стихотворение Анненского «Разлука», он проводит параллель между двумя писателями, близкими друг другу своим ощущением трагизма в обыденной жизни и своей ненавистью ко всяким шаблонам, клише, к вульгарности и фальшивой риторике. Такое сопоставление было бы во многом оправданно, если бы Г. Иваск не сводил мировоззрение Чехова и Анненского к одному общему знаменателю — к философии отчаяния,[21] к «творчеству из ничего», в соответствии с интерпретацией Льва Шестова, этого «русского экзистенциалиста», как его теперь называют.

* * *

В разноголосице зарубежных споров о русской поэзии XX века обращают на себя внимание различные суждения о музыке в поэзии Александра Блока, о том, какой философско-эстетический смысл он вкладывал в это понятие. Существует мнение, что в понимании музыки Блок всецело зависел от Фридриха Ницше. Такова точка зрения Рауля Лабри, высказанная им в статье «Александр Блок и Ницше».[22] По мнению Лабри, Блок был ницшеанцем, но только с особым русским или славянофильским отпечатком.

Идеи Рауля Лабри получили дальнейшее развитие в статье Софи Лаффит «Западный символизм и Александр Блок», главный вывод которой заключается в том, что Блок следовал за Вагнером и Ницше в понимании музыки как изначальной стихии мира и как первоосновы искусства.[23] Высшим и подлинно гениаль-

[20] E. Bazzarelli. La poesia di Innokentij Annenskij. [Milano, 1965], pp. 53—54. Книга итальянского ученого проникнута большой любовью к поэзии И. Анненского и содержит ряд верных соображений о ней.

[21] G. Ivask. Annenskij und Čechov. «Zeitschrift für slavische Philologie», B. XXVII. 1959, H. 2, S. 363—374. О философии отчаяния в поэзии декаданса см. также: O. Maslenikov. Spectre of Nothingess: The Privative Element in the Poetry of Zinaida Hippius. «The Slavic and East European Journal», vol. IV. 1960, № 4, pp. 299—311.

[22] R. Labry. Alexandre Blok et Nietzsche. «Revue des études slaves», t. 27, 1951, pp. 201—208.

[23] S. Laffitte. Le symbolisme occidental et Alexandre Blok. «Revue des études slaves», t. 34, 1957, pp. 88—94.

lib.pushkinskijdom.ru

ным проявлением этой родственной Вагнеру и Ницше музыкальности она признала блоковскую поэму «Двенадцать», поэтическое выражение музыкальной стихии революции.

Проблема ницшеанства Александра Блока в наиболее развернутом виде изложена в книге Рольфа-Дитера Клуге «Западная Европа и Россия в мировоззрении Александра Блока» (1967). В книге этой сделана попытка доказать, что Рихард Вагнер и Фридрих Ницше занимали «господствующее место... в мировоззрении Блока» и что его «музыкальное» восприятие мира было иррациональным.[24]

Книга Клуге — типичный образец того направления в современной западноевропейской русистике, опорой которого является идеалистически трактованная история культуры и тенденциозное изучение Восточной Европы (Ostforschung), исходящее из предвзятой мысли об определяющей роли Германии в культурном развитии России. В первой части книги собраны данные об отношении Блока к немецким романтикам, к Вагнеру и Ницше, а во второй — о его отношении к России. Автор представляет Блока верным учеником немецких романтиков и послушным последователем религиозных идей Владимира Соловьева, учение которого о Софии как божественной мудрости возводится к германским источникам. В дальнейшем духовном развитии Блока определяющую роль Клуге отводит Вагнеру и Ницше, их философско-эстетической концепции музыки. В истолковании Клуге музыка в мировоззрении Блока — путь к иррациональному познанию мира, его ноуменального значения. К Ницше, к его идеям, изложенным в книге «Рождение трагедии из духа музыки», Клуге возводит блоковское понимание «духа музыки» как выражения дионисийского начала стихийности, а к Вагнеру — представление Блока о роли массы в развитии музыки и о человеке будущего как художнике жизни.

А. Блок действительно много и сочувственно размышлял над книгой Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», которую он даже законспектировал в 1906 году. Он был увлечен мыслью о музыке как о первооснове человеческой культуры и, перекликаясь с ней, писал: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах» (1919).[25] Блок склонялся и к восприятию музыки как иррациональной стихии духовного опьянения, символизированной в мифе о Дионисе. Одним из духовных посредников между ним и Ницше был Вяч. Иванов. Надо учесть, что А. Блока, как и многих современных ему писателей, в философии Ницше привлекал поэтический и антимещанский, антифилистерский подход к миру, а реакционный, антидемократический смысл его критики буржуазной культуры поэту оставался неясен. С годами определялось и глубокое своеобразие блоковского понимания музыки как поэтического выражения ритма или хода истории, ее эпохального содержания. В этом смысл слов Блока о ритме времени, сказанных им в предисловии к поэме «Возмездие».

Р. Лабри, С. Лаффит и Р.-Д. Клуге не замечают серьезного различия между пониманием музыки у Ницше и Александра Блока. Ницше противопоставлял музыке рассудочность, символизированную им в образе Сократа, и с этим рассудочным или сократическим началом он ассоциировал современный ему исторический прогресс и демократическую культуру. Блок же, напротив, связывал музыку с культурой эпохи гуманизма, с движением масс своего времени, с политической борьбой и с революцией. Об этом свидетельствуют его статьи, письма и дневниковые записи за разные годы. Во взглядах на общественную роль музыки и искусства в целом он был ближе к Вагнеру как мыслителю и композитору, испытавшему влияние революции 1848 года. Недаром им было написано сочувственное предисловие к русскому переводу брошюры Вагнера «Искусство и революция». Поэтому считать Блока истинным последователем Ницше нельзя, хотя он и воспринял некоторые его идеи.

В современном зарубежном литературоведении есть и другие попытки истолковать блоковскую философско-поэтическую концепцию музыки — не столько в философском, сколько в формально-эстетическом плане. Так, в книге Франклина Рива «Александр Блок» (1962) есть знаменательное, но совершенно неверное сопоставление идеи ритма в предисловии Блока к «Возмездию» и в статье Эзры Паунда «Вортицизм».[26] Блок писал о своем стремлении в ритме ямба передать содержание своей эпохи, а Эзра Паунд выдвинул совсем непохожую идею «абсолютного ритма», соответствующего не какой-либо исторической эпохе, а любым, даже лишенным большого содержания, эмоциям. В программной статье о «вортицизме» как о новой

[24] Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks. Vorwort von F. W. Neumann. München, 1967 (Slavistische Beiträge, herausgegeben von A. Schmaus, B. 27), S. 2.

[25] Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 360. Ср.: В. Гольцев. О музыкальном восприятии мира у Блока. В кн.: О Блоке. Сборник литературно-исследовательской ассоциации И. Д. Р. П. Под редакцией Е. Ф. Никитиной. М., 1929, стр. 261—282; Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. Гослитиздат, М., 1956, стр. 90 и др.

[26] F. D. Reeve. Aleksandr Blok. Between Image and Idea. Columbia University Press, New York and London, 1962, p. 246.

lib.pushkinskijdom.ru

поэтической школе Эзра Паунд сближал ее с живописью Кандинского, художника, кстати надо заметить, очень далекого от эстетического сознания Блока.[27]

О сходстве между поэзией Александра Блока и Эзры Паунда Ф. Рив упоминает как будто мимоходом, в примечании, однако, по сути дела, это сопоставление вытекает из общей тенденции его книги, которая не случайно носит подзаголовок «Между образом и идеей». Литературовед, близкий к так называемой «новой критике» в США («new criticism»), Ф. Рив приглушает идейную глубину поэзии Блока и поэтому находит в ней нечто общее с насквозь формалистической поэзией Эзры Паунда. Гораздо более оправданно расположение главы об Александре Блоке в философско-эстетических очерках Мориса Баура «Наследие символизма» (1943). Здесь Блок рассматривается рядом с Йитсом и Рильке.[28] С автором этой книги можно не согласиться в оценке роли религии в истории символизма — он ее слишком преувеличивает, но он совершенно прав, когда пишет об исключительной важности идеи музыки в эстетике символистов и оттеняет гуманистический смысл «духа музыки» в поэзии Блока.

Неотъемлемым элементом музыкального восприятия эпохи Блок считал политику. Он даже упрекал Тургенева за недостаточную музыкальность, за недопонимание политической борьбы своего времени. Хорошо известна его дневниковая запись о шуме, стоявшем в его ушах, когда он писал поэму «Двенадцать». Этого шума в «Двенадцати» Франклин Рив не воспринимает, поэтому поэма представляется ему чуждой политике и революции.

В ряде работ музыкальность поэзии Блока подвергается пристальному формальному анализу с целью выявить, из каких составных элементов она слагается. Такова статья Роберта Абернати «Фуга гласных у Блока», посвященная музыкальной структуре его стихотворения «На поле Куликовом» (она напечатана в одном из номеров международного журнала по вопросам славянской лингвистики и поэтики, издающегося в Гааге под редакцией Романа Якобсона).[29] Роберт Абернати ставит перед собой задачу проанализировать, как в блоковском стихотворении гармонизуется музыкальная тема судьбы России, и стремится выявить в нем музыку слова, его «фонологическую субстанцию», как он выражается. Автор статьи хочет оставаться на грани между лингвистикой и поэтикой, но фактически лингвистические наблюдения у него перевешивают, а поэтическое дыхание в лирике Блока не улавливается и, главное, ничего не остается от блоковского понимания музыки как выражения своей эпохи. Роберт Абернати тонкий аналитик, но он анатомирует лирику Блока, а не раскрывает живое единство ее художественного замысла. Сам автор статьи делает вывод, что сложные музыкальные созвучия, наблюдаемые им в поэзии Блока, очевидно возникали непроизвольно и творческий процесс тем самым очень отличен от результатов аналитического исследования.

Проблема музыки в поэзии Блока в известной мере затронута в исследовании Робина Кембелла о стихотворной технике поэта; это тщательное описание ритмики блоковских стихов, сопровождаемое многочисленными цитатами — их больше трехсот — и больше чем пятьюдесятью таблицами.[30] В научной концепции русского стиха Р. Кембелл, как он сам заявляет, следует за «Введением в метрику» В. М. Жирмунского. Он ставит перед собой и новую теоретическую задачу — сравнительный анализ русской и английской метрики.

Книга Р. Кембелла содержит богатую информацию, очень полезную для исследователей Блока. Любопытны соображения ее автора о различном восприятии ритма у Андрея Белого, который понимал его как просодист, ученый, и у Александра Блока, говорившего о ритме как о творческой способности поэта, художника, что было связано с его пониманием музыки как основы поэтического восприятия мира.

В большинстве современных зарубежных работ о русских символистах все внимание сосредоточено на формалистических тенденциях в их эстетике и поэтике. Вследствие такого одностороннего подхода в произведениях символистов остается незамеченным трагедийное неприятие буржуазного мира.

За узкие пределы анализа литературной формы не выходит книга И. Хольтхузена «Исследование эстетики и поэтики русского символизма» (1957), состоящая из вводной части, посвященной теоретическим взглядам символистов, и из двух раз-

---

[27] Одно из основных положений выдвинутой Эзрой Паундом программы имажизма состояло в утверждении самоценности образа как основы поэзии: «Основа имажизма в том, что образом не следует пользоваться как орнаментом. Его речь — это образ сам по себе». И, оттеняя формально-эстетический характер своего понимания образа, Э. Паунд добавлял: «... образ это не идея» (Ezra Pound. Vorticism. In: The Modern Tradition. Background of Modern Literature. Edited by R. Ellman and C. Feidelson. New York, 1955, pp. 149, 152).

[28] C. M. Bowra. The Heritage of Symbolism. London, 1943, pp. 144—179.

[29] R. Abernathy. A Vowel Fugue in Blok. «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», VII, 1963, The Hague, pp. 88—107.

[30] R. Kemball. Alexander Blok. A Study in Rhythm and Metre. The Hague, 1965 (Slavistic Printings and Reprintings, XXXIII).

lib.pushkinskijdom.ru

делов, содержащих конкретный разбор ранней лирики Брюсова и Блока и романа Андрея Белого «Петербург».[31] И. Хольтхузен крайне переоценивает отдельные, звучащие наиболее формалистично, выступления символистов и не считается с тем, что они часто совершенно не совпадают с их творческой практикой. Брюсов для него прежде всего автор программной статьи «Ключи тайн» и теоретик «чистой поэзии». Об Андрее Белом он судит по некоторым наиболее формалистическим статьям, вошедшим в его книгу «Символизм», а Блока ставит в один ряд с Бальмонтом как поэтом, стремившимся к «абсолютизации музыкального звука». Соответственно с этим в поэтической структуре ранней лирики Брюсова и Блока он отмечает главным образом те поэтические приемы, с помощью которых ими создается мир искусственной природы, противостоящей реальной жизни.

Следуя за Хольтхузеном, А. Шмидт в книге о Брюсове как о теоретике литературы создает такое же однобокое представление о его критическом наследии[32] Он справедливо говорит о заслугах Брюсова в разработке науки о стихе, о его внимании к анализу поэтического мастерства, которое проявляется в критических статьях об отдельных поэтах, в частности о Тютчеве. Но в целом историю символизма он схематизирует и не показывает, что теоретические декларации Брюсова о символизме как «только искусстве» уже в 1900-е годы фактически опровергались вторжением его поэзии в жизнь.

В качестве примера «формализации» поэзии символистов можно указать статью Р. Якобсона о стихотворении Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре». Это один из образцов такого анализа поэтического текста, когда тематика и идейная значимость заслоняются преимущественным вниманием к языковому строю стихотворения, причем такой подход предлагается в качестве исчерпывающей интерпретации замысла поэта. Р. Якобсон делает тонкие замечания о грамматических сближениях и противопоставлениях, о синтаксических соответствиях о подборе гласных и о сгущающейся к концу описанного им стихотворения тройной асимметрии в его форме и, наконец, о финальной вокалической теме грусти и беспросветной тьмы. Все эти наблюдения вполне правомерны в рамках поэтической лингвистики, но теряют в своей убедительности, поскольку Р. Якобсон хочет создать впечатление целостного анализа поэтического текста.

С точки зрения Р. Якобсона, самое важное в разбираемом им стихотворении Блока — игра формой: «...игра грамматических противопоставлений, далеко превышающая художественную значимость его поэтических образов».[33] Связь стихотворения с жизнью он сводит на нет; его трагическую тему — тему обманутой надежды на возвращение ушедших в море кораблей — он рассматривает не как поэтический отклик на Цусиму, а как развитие частой в блоковской поэзии символической темы корабля. Вследствие этого выраженное в стихотворении Блока настроение грусти и беспросветной тьмы лишается конкретного жизненного смысла и оказывается своего рода отвлеченной игрой эмоций.

* * *

Среди поэтов, в прошлом входивших в группу акмеистов, большое внимание к себе с недавнего времени привлекает О. Мандельштам. Его переводят, о нем много пишут, часто очень тенденциозно Исследованием поэтического мастерства Мандельштама интенсивно занимаются как в странах капитализма, так и в социалистических странах.

Как об одном из крупнейших поэтов своего времени, успешно решавшем поэтические проблемы, общие для всей европейской поэзии, пишет о Мандельштаме Нильс Оке Нильсонн.[34] Шведский ученый кладет в основу анализ поэтического словаря Мандельштама и устанавливает в нем контраст между словами, обозначающими тяжесть — «камень», «каменный» — и имеющими смысл воздушности, невесомости — «нежный», «хрупкий», «соломинка», «пена», «туман». К числу клю-

[31] J. Holthusen. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen, [1957].

[32] A. Schmidt. Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München, 1963 (Slavistische Beiträge, herausgegeben von A. Schmaus, B. 7). Как прямолинейного последователя идеи «искусства для искусства» Валерия Брюсова трактует и Ф. Рив; он противопоставляет ему поэта-«пророка» Александра Добролюбова. См.: F. D. Reeve. Dobroljubov and Brjusov. Symbolist Extremists. «The Slavic and East European Journal», vol. VIII, 1964, № 3, pp. 292—391. В статье использованы архивные данные об А. Добролюбове См.: T. J. Binyon. Bibliography of the Works of Valery Bryusov. «Oxford Slavonic Papers», vol. XII, 1965, pp. 117—140.

[33] Р. Якобсон. «Девушка пела». Наблюдения под языковым строем стансов Александра Блока. В кн.: Orbis scriptus. D. Tschižewskij zum 70. Geburtstag. Herausgegeben von W. Weintraub, H.-J. Zum Winkel. München, 1966, S. 385—401.

[34] N. A. Nilssonn. Osip Mandel'štam and his Poetry. «Scando-Slavica». t. IX, 1963, pp. 37—52.

lib.pushkinskijdom.ru

чевых слов в поэтике Мандельштама он относит также слова «время» и «век». Нильсон отвергает шаблонное представление о «неоклассицизме» Мандельштама и отграничивает его от парнасцев. Если Теофиль Готье, напоминает он, исходил из идеи бессмертия искусства — «l'art robuste seule á l'eternité», Мандельштам как бы возражает ему:

Не город Рим среди веков,
А место человека во вселенной.

На философичности поэзии Мандельштама делает ударение Ян Йиша.[35] Система поэтических приемов поэта — нарушение внешней логичности, смешение сна и реальности, смещение временных планов — служит, по его мнению, созданию определенной атмосферы, благодаря которой все стихотворение целиком становится метафорой внутреннего состояния поэта. Напрасно только мандельштамовскую картину мира Ян Йиша хочет объяснить прямым влиянием определенных философских идей, хотя бы даже философией Бергсона, которой интересовался поэт.

Ряд работ посвящен отношению Мандельштама к наследию античной культуры. Анализируя классические мотивы в его поэзии, Виктор Террас приходит к убеждению, что в скрытых намеках, тонких ассоциациях и в большой словесной культуре поэта проявляется не только его блестящая поэтическая интуиция, но и глубокая филологическая эрудиция.[36] В поэзии Мандельштама он оттеняет чуждость риторике парнасцев и исключительную емкость поэтических образов, умение наполнить их большим историческим содержанием. Во многом перекликается с В. Террасом Р. Пшибыльский. Подвергнув анализу стихотворение поэта «На каменных отрогах Пиэрии...», поэтическое воспоминание об утраченном человечеством золотом рае,[37] он отмечает, что стихотворение близко по своей образности поэзии Гесиода и Сафо.

Один из лучших знатоков Мандельштама за рубежом, американский переводчик его прозы Кларенс Броун оспаривает слишком узкое понимание его поэзии как отклика не на самую жизнь, а на ее отражение в искусстве и отводит распространенные суждения о ее недоступности и внеличном характере.[38] Правда, его собственное толкование выбранного для примера стихотворения «Соломинка» спорно, в частности в объяснении смысла имен, упоминаемых в нем, и не оставляет места для нередких у поэта чисто словесных, фонетических ассоциаций. Мемуарные очерки Мандельштама в его книге «Шум времени» К. Броун считает возможным сравнивать с автобиографическими повестями М. Горького в том смысле, что оба писателя больше, чем о самих себе, пишут о людях, встреченных ими на жизненном пути.

Во всех перечисленных здесь статьях недостает внимания к той стороне поэзии Мандельштама, где он ощущает себя свидетелем грандиозных перемен, открывших новую эпоху в мировой истории. «Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры», — размышлял Мандельштам,[39] и он сам был таким «Верленом культуры», глубоко лично воспринимавшим события мировой истории.

* * *

За рубежом немало занимаются русским футуризмом. Задачу первоначального ознакомления с ранним этапом его развития преследует небольшой сборник литературных текстов на русском языке, изданный под редакцией Д. Чижевского; он включает литературные манифесты и образцы поэзии не только виднейших, но и второстепенных поэтов-футуристов. Это учебное пособие, предназначенное для студентов-славистов западногерманских университетов. В предисловии Д. Чижевский уделяет главное внимание языковому новаторству футуристов. При этом он опирается на наблюдения Г. Винокура над языком Маяковского и в то же время высказывает весьма спорные соображения о стиле русской литературы в целом. «Главная проблема, стоявшая перед футуристами, как раньше перед символистами, — пишет он, — состояла в том, чтоб обновить литературный язык, низведен-

---

[35] J. Jiša. Osip Emiljevič Mandelštam. «Československá rusistika», XI, 1966, № 3, s. 153—157.

[36] V. Terras. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam. «The Slavic and East European Journal», vol. X, 1966, № 3, pp. 257—267.

[37] R. Przybylski. Arkadia Osipa Mandelsztama. «Slavia Orientalis», r. XIII, 1964, № 3, s. 246.

[38] Clarence Brown. On Reading Mandel'stam. В кн.: О. Мандельштам. Собрание стихотворений в двух томах, т. I, Вашингтон, 1964, стр. I—XXVI. Ср.: L. Strakhovsky. Craftsmen of the Word. Three Poets of Modern Russia. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1949.

[39] О. Мандельштам. О поэзии. «Academia», Л., 1928, стр. 11.

lib.pushkinskijdom.ru

ный реализмом до непродуктивного подражания повседневной речи».[40] Если поверить Чижевскому, то получается, что Толстой и Чехов обеднили русский язык, а Крученых обогатил его.

Сравнивая таких разных поэтов, как Маяковский и Игорь Северянин, Д. Чижевский признает отсутствие единой идеологической программы в русском футуризме, но использует этот факт для отрицания связи между идеологией и литературным процессом.

Вопрос о футуризме как художественном течении в более широком плане ставится в статье Микеле Колуччи «Русский футуризм и итальянский футуризм».[41] Об отношении русского футуризма к итальянскому за рубежом уже давно ведутся споры; М. Колуччи приводит литературу вопроса. Историки итальянского футуризма М. Карьери и Д. Равеньяни не сомневаются в его определяющем влиянии на русских футуристов, а известные итальянские литературоведы-русисты П. Цветеремич и И. Амброджио этого влияния не признают. К нейтральной группе, склонной к частичному признанию влияния итальянского футуризма на русский, М. Колуччи относит польского литературоведа М. Журовского и англичанку Камиллу Грей, автора книги о русском «авангардном» искусстве, изданной в 1964 году на итальянском языке в Милане.

Сам М. Колуччи утверждает, что главное влияние на русских футуристов оказали теоретические документы итальянского футуризма, в особенности программные выступления в области живописи с их требованием передать красоту машины и выразить динамичный темп жизни современного города. Делая оговорки, автор статьи указывает на оригинальность русского футуризма в его отношении к словесному искусству: на его внимание к фонетике и к слову как таковому. Он отмечает и антиурбанизм Хлебникова. Однако М. Колуччи считает, что точек соприкосновения между русским и итальянским футуризмом больше, чем различий. В ранней поэзии Маяковского он возводит к итальянскому футуризму деструкцию в области метафоры и синтаксиса. Итальянским влиянием он пытается объяснить и все своеобразие художественного стиля Маяковского, голословно утверждая, что «без итальянского футуризма, без таких документов, как „Технический манифест живописи“, нельзя понять его стилистический почерк» — от трагедии «Владимир Маяковский» и поэмы «Облако в штанах» до поэм «150 000 000» и «Во весь голос».[42]

М. Колуччи слишком просто представляет себе влияние чужих эстетических деклараций на стиль и словесное мастерство поэта. Он не считается с коренными идеологическими расхождениями между Маяковским и итальянскими футуристами. Его не смущает их полярно противоположное отношение к империалистической войне и к социалистической революции. Это происходит потому, что он исходит из обманчивого представления о международном художественном авангарде как некоем единстве формально-эстетических исканий вне всякой зависимости от места художника и его искусства в идеологической борьбе нашей эпохи.

Представление о единстве литературного авангарда лежит в основе исследования Анджело Рипеллино «Русский авангардный театр» (1959), в центре внимания которого стоит Маяковский как драматург. В книге А. Рипеллино есть специальная глава о русском футуризме, и в ней с большим знанием дела излагается история связанных с футуризмом театральных исканий в России. Связь между русским и итальянским футуризмом А. Рипеллино отрицает.

В предисловии к своей книге А. Рипеллино заявляет, что она написана «в защиту русского авангарда» от нападок на него со стороны «суровых идеологов».[43] С футуризмом он связывает не только ранние, но и поздние драматические произведения Маяковского, в том числе его пьесы «Клоп» и «Баня».

Определяя место пьес Маяковского в мировой драматургии, итальянский исследователь в качестве аналогии приводит трагифарс Альфреда Жарри «Король Убу», «Сосцы Тирезия» Гийома Аполлинера, экспрессионистские пьесы Оскара Кокошки и некоторые другие произведения из репертуара международного литературного авангарда, к которому он относит и пьесы Бертольда Брехта. По существу, А. Рипеллино под авангардизмом понимает все литературные выступления, создававшиеся под знаком литературного новаторства и отмеченные печатью художественной условности. Но условность в искусстве тесно связана с художественным методом писателя и, как это видно на примере Брехта и Маяковского, нисколько не противоречит эстетике реализма.

---

[40] Anfänge des russischen Futurismus. Herausgegeben von Tschižewskij. Wiesbaden, 1963, S. 9. Ср.: Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen mit einen Vorwort. Herausgegeben von V. Markow. W. Fink-Verlag, München, 1967.

[41] M. Colucci. Futurismo russo e futurismo italiano. «Ricerche slavistiche», vol. XII, 1964, pp. 145—178.

[42] Там же, стр. 172.

[43] A. M. Ripellino. Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. [Torino], 1959, p. 15.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1964 году в Гааге в качестве одного из выпусков известной серии трудов по славистике, издаваемой под редакцией профессора ван Схоневельда, вышла книга американского литературоведа Лоренса Штальбергера «Символическая система Маяковского». Ее издание служит как бы документом академического признания великого поэта современным буржуазным литературоведением. Книга характерна и попыткой трактовать его наследие в рамках международного модернистского движения, в отрыве от социалистической революции в России.

Образную систему в поэзии Маяковского Л. Штальбергер в духе американской «новой критики» изучает без всякого учета общественно-исторической обстановки и идейной эволюции поэта. Вырванные из контекста, взятые сами по себе, поэтические образы в стихах Маяковского им искусственно объединяются в ассоциативные группы и отсюда уже делаются дальнейшие произвольные выводы. Л. Штальбергер оперирует главным образом ранней поэзией Маяковского, а к послереволюционной обращается только с целью доказать, что революция не повлияла на поэта, «не вызвала органического перелома в его поэзии».[44]

Три главных образа, как представляется Л. Штальбергеру, доминируют в поэзии Маяковского: образы мученика, денди и клоуна. Изображая себя клоуном, Маяковский, как думает американский литературовед, предвосхищает дадаизм, хотя надо заметить, ничего общего с дадаистским алогизмом поэзия Маяковского никогда не имела. С помощью других также вырванных из контекста образов автор пытается отъединить поэта от Октябрьской революции и создать впечатление о его идейной близости к Фридриху Ницше. Сближая Маяковского с Ницше, Л. Штальбергер слишком прямолинейно истолковывает слова поэта «Я сегодняшнего дня крикогубый Заратустра», не учитывая иронически-пародийный, снижающий смысл этого образа в поэме «Облако в штанах».

«Поэт и философ, — кончает свою книгу Л. Штальбергер. — неудовлетворенный человеческим и временным, пытался создать новый миф и новую религию и погиб, но грандиозность его и гибель имеет в себе элементы трагического величия».[45] В общем итоге Л. Штальбергер сближает Маяковского с европейским модернизмом в целом и отводит ему место где-то между Фридрихом Ницше и дадаизмом.

В последнее десятилетие за рубежом нарастает интерес к Хлебникову. О большом резонансе его поэзии и о спорах вокруг нее в славянских странах недавно писал В. Перцов. В США появилась монография В. Маркова «Поэмы Хлебникова» (1962).[46]

В книге В. Маркова литературоведческое исследование сочетается с крайней тенденциозностью. С одной стороны, В. Марков стремится охарактеризовать Хлебникова как создателя эпических произведений большого масштаба (следует отметить, что эта мысль уже выдвигалась в работах Н. Л. Степанова). Поэзия Хлебникова, утверждает В. Марков, «более семантична», чем это полагает Роман Якобсон. Автор книги противопоставляет отношение к языку у Хлебникова и у перекликающегося с дадаистами Крученых. Он доказывает, что примитивизм в поэтике Хлебникова сталкивался с усилением его тяготения к классической традиции. Именно этим, как считает В. Марков, обусловлено обращение Хлебникова к жанру поэмы.

С другой стороны, вопреки хорошо известным фактам В. Марков отрицает сочувственное отношение поэта к Октябрьской революции. Ни в чем так не обнаруживается предвзятость точки зрения автора книги, как в его анализе поэмы Хлебникова «Ладомир». В. Марков не соглашается признать в «Ладомире» поэтическую картину будущего бесклассового общества, навеянную автору Октябрьской революцией как началом новой эры мировой истории. Он связывает замысел поэмы с религиозно-философскими идеями Н. Федорова о победе над смертью и воскрешении мертвых как конечной цели человеческой истории. Но доводы его очень слабы. В письме поэта к Н. Петникову, на которое Марков ссылается, идея победы над временем имеет научный, а вовсе не религиозный смысл. В поэме Хлебникова ясно говорится о превращении «дворян» в «творян», т. е. о социальном перевороте, идея которого Н. Федорову была совершенно чужда.

* * *

Как прозаик в настоящее время за рубежом усиленно изучается Андрей Белый. Его роман «Петербург» появился в новом переводе на немецкий язык и не так давно впервые переведен на английский. О прозе Андрея Белого некоторые зарубежные литературоведы пишут как об эпохальном явлении, причем хвалебные статьи помещаются в литературно-общественных журналах совершенно различной идейной ориентации. Как мастерское произведение приветствовал новый немецкий

[44] L. Stahlberger. The Symbolic System of Majakovskij. The Hague, 1964. (Slavistic Printings and Reprintings, XIV), p. 5.

[45] Там же, стр. 145.

[46] V. Markov. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. University of California Press, Berkley and Los-Angeles, 1962 (University of California Publications in Modern Philology, vol. 62).

lib.pushkinskijdom.ru

перевод «Петербурга» рецензент западногерманского журнала «Deutsche Rundschau».[47] Статья под заглавием «Андрей Белый — прозаик мирового значения» напечатана в ведущем словацком журнале «Slovenské pohl'ady» (1965); ее автор, Ярослав Шанда, ставит Андрея Белого в один ряд с Марселем Прустом и Джемсом Джойсом как писателями-экспериментаторами и обновителями современного романа.[48]

В современной критической литературе о прозе Андрея Белого есть попытки ее истолкования в духе бердяевской философии истории, как некоего апокалипсического пророчества. Такова статья Жана Катто «По поводу фантастической литературы: Андрей Белый наследник Гоголя и Достоевского». Фантастику Андрея Белого автор статьи объясняет, исходя из своего представления о национальном характере русского человека, отличительной чертой которого он считает головокружительное желание заглянуть в пропасть. От фантастики Гоголя и Достоевского фантастика Андрея Белого, по мнению Жана Катто, отличается тем, что она, как и все его творчество, проникнута эсхатологическим предчувствием конца мира, и поэтому в ней особенно ощутима близость бездны, «пропасти революции».[49]

Большинство новых критических работ об Андрее Белом — это исследования структуры или художественного стиля его прозы. В формалистических работах об Андрее Белом, которые одна за другой появляются в Западной Германии, совершенно обходится объективный смысл социальной сатиры и гротеска в его прозе и, напротив, очень тщательно учитывается все, что отрывает ее от жизни. Прозе Андрея Белого, его роману «Петербург» посвящена вторая часть уже упоминавшейся выше книги И. Хольтхузена «Исследование эстетики и поэтики русского символизма». Исходя из общего положения, что русский символизм отличался чисто формальным или узко эстетическим подходом к миру, Хольтхузен объявляет ведущую идею «Петербурга» всего лишь «функцией сюжета». Главное в романе, по его мысли, миф Андрея Белого о России, новая группировка элементов действительности и создание собственного пространства и времени, стиль фикции. Что же касается темы революции в романе, Хольтхузен признает за ней только роль связующего момента в сюжете романа, приписывает ей «чисто анекдотическую функцию».

Нежелание И. Хольтхузена серьезно вдуматься в идейную проблематику «Петербурга» приводит его к забавным промахам. У И. Хольтхузена есть статья о «Петербурге», в которой основная сюжетная ситуация романа — столкновение сына с отцом — рассматривается как воспроизведение формы антропософской анаграммы.[50] Одного из второстепенных героев романа, Дудкина, он в этой статье упорно называет провокатором. Между тем Дудкин вовсе не провокатор, а сам жертва провокации. Его образ был навеян автору личностью Бориса Савинкова, а отчасти и Гершуни, так же как образ Липанченко восходит к Азефу. Для романа, в котором одна из важнейших тем — провокация, губительно воздействовавшая на всю организацию «одной партии», т. е партии эсеров, это немаловажная деталь. Упустить ее можно только в результате недооценки значения идеи в художественном произведении.

Чисто формально, как к структурному элементу в композиции романа «Петербург» подходит к теме революции в нем Дагмара Бургарт, автор статьи «Лейтмотивы и символика в романе Андрея Белого „Петербург“».[51] Д. Бургарт не без основания отмечает, что для Андрея Белого главное не цельная историческая картина революции в России, а ее обертоны и вызванные ею рефлексы в человеческом сознании. В статье Д. Бургарт есть и интересные соображения об определяющем значении гротеска в стиле «Петербурга». Обращаясь же к общему замыслу романа, автор статьи придает слишком большое значение теме Востока и Запада. Д Бургарт не учитывает, что вопреки насквозь идеалистической философско-исторической концепции романа наиболее ощутима в нем тема надвигающегося крушения старого мира, воплощенного в мертвящем бюрократизме Аблеухова-отца и в его alter ego — сыне, запутавшемся в идейных тенетах неокантианства и в сетях провокации.

Не так давно в Западной Германии появились две книги об Андрее Белом.

---

[47] G. Specovius. Wiederentdeckung des Andrej Belyj. «Deutsche Rundschau», 1960, № 4, S. 3—77. См. также: O. Maslenikov. The Frenzied Poets Andrey Biely and the Russian Symbolists. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1952.

[48] J. Šanda. Andrej Belyi, prozaik svetového významu. «Slovenské pohl'ady», 1965, № 8, S. 81—87.

[49] J. Katteau. A propos de la littérature fantastique: André Belyj héritier de Gogol et de Dostoïevski. «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. III, 1962, № 3, p. 360.

[50] J. Holthusen. Andrej Belyj und Rudolf Steiner. In: Festschrift für Max Vasmer zum 70 Geburtstag. Wiesbaden, 1956, S. 187—192.

[51] D. Burkhart. Leitmotivik und Symbolik in Andrej Belyjs Roman «Peterburg». «Die Welt der Slaven», 1964, H. 3, S. 277—323.

lib.pushkinskijdom.ru

«Романы Андрея Белого» А. Хенига и «Неологизмы Андрея Белого» Л. Хиндли.[52] Обе книги, типичные образцы современных западногерманских литературоведческих диссертаций, крайне формалистичны и опираются на старательно собранные фактические данные, которые, по существу, остаются бесформенной грудой сырого материала.

Монография А. Хенига состоит из двух частей; в первой из них анализируется повествовательный стиль в романах Андрея Белого, во второй кратко интерпретируется каждый из них, а заключение содержит обзор критической литературы. Единства в замысле книги не чувствуется; в ней нет логической связи между главами и не соблюдается пропорция в распределении материала.

Жанр романа, характерный для Андрея Белого, А. Хениг определяет как «Stilroman» (т. е. роман такого типа, в котором формирующим началом является стиль). Казалось бы, следовало бы это показать на примере целостного разбора хотя бы одного из романов писателя, но А. Хениг этого не делает, и целые главы его книги заполнены простой подборкой примеров порядка слов, строения фразы, метафор, словесных созвучий, символики красок и, наконец, неологизмов у Андрея Белого. Все это лишь элементы стиля, а не стиль как таковой, кирпичи, а не здание. Законченного представления о стиле романов Андрея Белого тем самым не создается.

А. Хениг упорно настаивает на вторичной роли идейного содержания в романах Андрея Белого. но сам же невольно противоречит себе в разборе отдельных произведений. Он, конечно, прав, говоря, что антропософия вовсе не главное в «Котике Летаеве», потому что действительно, вопреки замыслу автора, этот роман представляет собой художественную ценность не как иллюстрация мистического самопознания, божественности человеческого духа в антропософском смысле, а как жизненно убедительная картина формирования индивидуального сознания ребенка, растущего в раздираемой семейными распрями русской профессорской семье конца прошлого века. Глубину замысла романа Андрея Белого определяет лежащая в его основе мысль об аналогии в развитии индивидуального и всеобщего человеческого познания. А. Хениг сам же приводит цитату из предисловия к «Феноменологии духа» Гегеля, объясняющую весь строй образов в романе Андрея Белого — параллелизм между отдельными эпохами в истории человеческой культуры и этапами роста сознания ребенка, Котика Летаева. И именно с этой стороны, со стороны философской и в то же время художественной проблемы «детства человечества» (это выражение употреблял Карл Маркс), а не со стороны будто бы самодовлеющих проблем стиля надо было бы подходить к анализу «Котика Летаева».

Вторая книга об Андрее Белом, исследование Лили Хиндли, включает 2338 неологизмов, встречающихся в его романах и классифицированных по их морфологическим признакам. Книга эта относится скорее к области лингвистики, чем литературы, но в качестве сырого материала в дальнейшем может быть использована и литературоведами. Сама Лили Хиндли определяет словотворчество Андрея Белого как формальное «экспериментирование», а его значение как писателя видит в «революции стиля».[53] Никаких попыток увязать эти неологизмы с конкретными художественными замыслами писателя она не предпринимает. Работа эта тем самым ограничивает творчество Андрея Белого узкими рамками эстетизма, в которых ему как большому писателю всегда было тесно.

Сторонники концепции литературного авангарда отождествляют новаторство с экспериментаторством. Поэтому как «замечательный эксперимент», предшествовавший значительнейшим достижениям современной художественной прозы, Глеб Струве рассматривает «Симфонии» Андрея Белого; он обнаруживает в них предвосхищение «школы потока сознания», калейдоскопичность, похожую на картину жизни в «Улиссе» Джемса Джойса и в романе Дороти Ричардсон «Мисс Доллоуэй».[54] Сходство это, надо заметить, очень относительно. В отличие от романов «школы потока сознания» в «Симфониях» Андрея Белого внутренний монолог не играет определяющей роли, и калейдоскопичность в них создается не психическим процессом в сознании литературных героев, а приемами монтажа.

Высоко оценивает «Симфонии» А. Белого Елена Силард.[55] «Эти первые произведения А. Белого, — пишет исследовательница, — открыли собою эпоху экспери-

---

[52] A. Hönig. Andrej Belyjs Romane. Stil und Gestalt. München, 1965 (Forum slavicum, herausgegeben von D. Tschiževskij, B. 8); L. Hindley. Die Neologismen Andrej Belyjs. München, 1966 (Forum slavicum, herausgegeben von D. Tschiževskij, B. 3).

[53] L. Hindley. Die Neologismen Andrej Belyjs, S. 10, 21.

[54] G. Struve. Andrej Belyj's Experiments with Novel Technique. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg. Heidelberg, 1959, S. 467.

[55] Е. Силард. О структуре Второй симфонии А. Белого. «Studia Slavica», t. XIII, 1967, f. 3—4, Budapest, pp. 311—322.

lib.pushkinskijdom.ru

ментального романа XX в.». Симфонии Андрея Белого она рассматривает как произведения большой творческой энергии, воплотившейся в новые, неизвестные прежде формы, основанные на использовании приемов поэзии, музыки и еще только входившего тогда в жизнь кино. Одной из основных особенностей структуры «Второй симфонии» она считает «сегментацию», т. е. параллелизм в развитии сюжета, сочетаемый с напоминающим кинофильм чередованием разных планов — мелочей и крупных событий. Техника «сегментации», поясняет Е. Силард, отражает хаос жизни большого города.

Е. Силард, анализируя «Вторую симфонию» как произведение, посвященное кризису европейской цивилизации на рубеже XX века, отмечает, что Белый использует иронию как прием отражения серьезно интересовавших его философских или религиозно-философских проблем. Его сатира, подчеркивает исследовательница, осмеивает обывательскую сторону жизни в ее самых разнообразных проявлениях. Однако, по-видимому, не «сегментация» сама по себе делает «Вторую симфонию» интересной даже и в наше время; среди других «Симфоний» ее отличает острота идейной проблематики, относительная жизненность составляющих ее эпизодов и определенный отпечаток антибуржуазности, выраженной в духе символистского презрения к быту, к обывательской житейской прозе. Нельзя согласиться с Е. Силард и когда она ищет общее в новаторстве чеховских драм и в «Симфониях» Андрея Белого. Ни разобщенность собеседников, ни подтекст, ни создание единой атмосферы еще не создают этого сходства и остаются суммой приемов, осмысленных у обоих писателей по-разному. Во «Второй симфонии» все-таки главное — игра идей и эмоций, иронический контраст между миром больших проблем и будничной прозой жизни, а у Чехова главное — люди и человеческие взаимоотношения.

Формальное экспериментаторство в прозе русских модернистов обычно в зарубежном литературоведении принимается как норма для литературы сегодняшнего дня. И. Хольтхузен в качестве такого образца приводит усложненные формы несобственно прямой речи в романах Андрея Белого и А. Ремизова, хотя сам же Андрей Белый в рецензии на один из романов Ремизова признавал, что чрезмерность в орнаментации его прозы делает ее крайне утомительной; он сравнил ее с акварелью в сорок квадратных саженей.[56]

Если прозу русских модернистов зарубежные слависты сопоставляют с «Улиссом» Джемса Джойса, то и этот замечательный роман воспринимается ими крайне однобоко, только со стороны формального экспериментаторства, без учета его антиобывательской направленности, получившей законченное выражение в личности его главного героя обывателя Леопольда Блюма.[57] О флоберовских традициях Джойса забывают. Поэтому с Джойсом сравнивают даже Розанова, хотя уж он-то не только не отталкивался от обывательского мира, но, напротив, возводил его в норму.

О Розанове в лондонской серии «Исследования о современной литературе и мысли» вышла книжка Ренато Поджоли. В области философии Розанов, по мнению Поджоли, — носитель идеи «сексуального трансцендентализма», мыслитель, родственный Ницше и автору «Записок из подполья», а в литературе — мастер особого жанра, посвященного своему «я», писатель, «равный авторам великих визионерских романов в современной литературе, Прусту и Джойсу».[58]

Среди других русских прозаиков-модернистов за рубежом интересуются Федором Сологубом, но о нем пишут меньше, чем об Андрее Белом. Элементы жизненной правды в творчестве Сологуба вниманием не пользуются, и, наоборот, очень подчеркивается антиреалистическая направленность его прозы. «Мелкий бес» — роман, наиболее близкий к подлинной жизни, — или перетолковывается так, что черты реальности в нем совершенно исчезают, или отодвигается на второй план. Франклин Рив в книге о русском романе посвятил ему целую главу, но представил его каким-то ночным кошмаром на сексуальной почве, а о реализме в сюжете и в характерах «Мелкого беса», так же как и в любом другом романе, высказался крайне пренебрежительно как о «фасаде», нужном только для того, чтобы ответить на читательские запросы малокультурного «среднего класса».[59]

Иначе расценивается «Творимая легенда», несмотря на явные художественные просчеты трилогии. «„Творимая легенда“ Сологуба знаменует собою высшую точку

---

[56] J. Holthusen. Erzählung und auktorialer Kommentar in modernen russischen Roman. «Die Welt der Slawen», 1963, H. 3, S. 252—267.

[57] Франклин Рив ставит знак равенства между использованием греческих мифов у Джойса и символикой «геометрии» в «Петербурге» Андрея Белого. См.: F. D. Reeve. The Russian Novel. New York, 1966, pp. 325—345. Из работ Ф. Рива, посвященных русскому символизму, хочется отметить также: F. D. Reeve. Vesy. A Study of Russia Magazine. «The Slavonic and East European Review», vol. XXXVII, 1958, № 8, p. 21.

[58] R. Poggioli. Rozanov. London, 1962, p. 12. Ср.: H. Stammler. Apocalyptic Speculations in the Works of D. H. Lawrence and V. V. Rozanov. «Die Welt der Slaven», 1959, H. 1, S. 66—73.

[59] F. D. Reeve. The Russian Novel, p. 304.

lib.pushkinskijdom.ru

и в то же время конечный пункт в развитии символистского романа», — заявляет И. Хольтхузен.[60] Перекликаясь с ним, Эндрью Филд обнаруживает в том же произведении небывалую раньше у Сологуба «атмосферу оптимизма» и идею «трансцендентальной свободы».[61] И все это говорится о романе, насквозь проникнутом гнетущим настроением, депрессией, вызванной обстановкой политической реакции после поражения революции 1905 года!

Нежелание считаться с историческими условиями литературного процесса иногда приводит к курьезным результатам. Эдмунд Костка, автор статьи, в которой сравниваются два романа — «Мелкий бес» Ф. Сологуба и «Учитель Унрат» Г. Манна, так поражается их сходству, что оно ему кажется «случаем параллелизма, граничащего с магией и телепатией».[62] Литературное влияние в данном случае действительно, по-видимому, не имело места: Генрих Манн не знал романа Сологуба. Но сходство исторической обстановки, порождавшей людей типа Унрата или Передонова, как в царской России, так и в вильгельмовской Германии было настолько очевидно, что и в историко-литературном объяснении близости обоих произведений можно было бы обойтись без телепатии. Очевидна также и необходимость серьезно учитывать те стороны произведений модернистов, в которых они близки к жизни и до известной степени смыкаются с реализмом.

Прозе Валерия Брюсова посвящена статья В. Сечкарева.[63] Ее автор отмечает отдельные стороны повествовательного искусства Брюсова: холодный тон, позволяющий создать ощущение дистанции между повествователем и событиями, о которых он рассказывает, и «топпку», т. е. повторяющиеся тематические элементы — необычные происшествия, ненормальные страсти и колебание между сном и явью. Скепсисом Брюсова В. Сечкарев объясняет выбор исторических эпох «меняющегося мира» в обоих брюсовских исторических романах. Здесь нужна существенная поправка: в брюсовском «скепсисе» главным было ощущение крушения старого буржуазного мира, к которому он принадлежал, и именно поэтому в исторических романах он обратился к переломным эпохам в мировой истории: в «Огненном ангеле» — к эпохе перехода от средневековья к новому времени, а в «Алтаре победы» — к падению древнего Рима.

Исходя из представления о единстве формальных исканий в различных областях искусства, Д. Чижевский и его ученики стремятся установить сходство в развитии литературы и живописи в России XX века. Д. Чижевский делает это в статье «Василий Кандинский и русская литература», а Елена Холь-Кох — в книге о Марианне Веревкиной, художнице, покинувшей Россию в конце 90-х годов прошлого века и близкой к мюнхенской «русской группе», в которую входил и Кандинский.[64] Соображения Д. Чижевского об известной близости ранней живописи Кандинского к литературному символизму вполне резонны; речь идет о его стилизованных картинах на мифологические темы («Святой князь Владимир», «Апокалипсический всадник»). Вряд ли только можно говорить об одних и тех же источниках их художественных поисков.[65] Не лишне вспомнить, что Андрей Белый считал художественной ошибкой «стиль бессюжетности» в живописи Кандинского и отстаивал сюжет как неотъемлемый элемент художественного произведения.[66] Сопоставление с Кандинским делает символистов бо́льшими «формалистами», чем они были на самом деле.

* * *

Для понимания творческих исканий писателей, обычно связываемых с историей модернизма в России, много дает выяснение их отношения к классическому наследию русской литературы XIX века. Эта проблема в последнее время успешно разрабатывается некоторыми литературоведами социалистических стран. Один из

---

[60] J. Holthusen. Fedor Sologubs Roman-Trilogie. 'S-Gravenhage, 1960, S. 77.

[61] A. Filld. The Created Legend. Sologub's Symbolic Universe. «The Slavic and East European Journal», vol. V (XIX), 1961, № 4, p. 347. Следует отметить также статью Филда о М. Кузьмине («The Russian Review», vol. 22, 1963, № 3, pp. 289—300).

[62] E. Kostka. Heinrich Mann und Fyodor Sologub. «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 18, 1965, f. 4, p. 258.

[63] V. Setschkareff. The narrative prose of Brjusov. «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», I—II, 1959, pp. 237—265. Ср.: O. Maslenikov. Russian Symbolists: The Mirror Theme and Alied Motifs. «The Russian Review», vol. 16, 1957, № 1, pp. 42—52.

[64] D. Tschižewskij. Wassily Kandinsky und die russische Literatur. «Die Welt der Slaven», J. II, 1957, H. 3, S. 293—301; Jelena Hahl-Koch. Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. München, 1967 (Slavistische Beiträge, herausgegeben von A. Schmaus, B. 24).

[65] D. Tschižewskij. Wassily Kandinsky und die russische Literatur, S. 298.

[66] Андрей Белый. Ветер с Кавказа. [М., 1928], стр. 85.

lib.pushkinskijdom.ru

них — польский русист Телефор Позняк, автор статей «Блок и Достоевский» и «Валерий Брюсов и Достоевский».[67]

Валерий Брюсов, показывает Т. Позняк, как историк и поэт, много размышлявший о судьбах человечества, творчески оригинально воспринял наследие Достоевского. Он признавал Достоевского одним из своих учителей и следовал за ним в своих урбанистических стихах и в апокалипсических образах («Конь Блед»). Вслед за автором «Записок из подполья» он подвергал сомнению наивные представления социалистов-утопистов о человеческой природе («Республика Южного Креста») и, подобно Достоевскому в легенде о Великом инквизиторе, задумывался, имеет ли право человек демонстрировать независимость своей воли, если она достигается ценою утраты социальной гармонии («Земля»).

К Достоевскому, развивает свою мысль Т. Позняк, Валерий Брюсов обращался в поисках ответов на самые актуальные моральные и общественные вопросы своей эпохи и в отношении к его наследию противостоял Мережковскому с его истолкованием великого писателя как религиозного мыслителя и реакционного «пророка русской революции». Все это очень убедительно, но только вряд ли к Достоевскому надо возводить такие произведения Брюсова, как его рассказ о кошмарном патологическом сне — «Теперь когда я проснулся». В этом рассказе нет свойственного Достоевскому этического подхода к миру, в нем скорее можно увидеть отзвуки распространенной в декадентских литературных кругах «достоевщины». Однако спорность отдельных положений в статье Т. Позняка не колеблет ее основных положений.

В статье «Блок и Достоевский» Т. Позняк убедительно подтверждает известные слова самого Александра Блока о его духовном родстве с великим романистом и доказывает, что трагические переживания своей эпохи он передает, опираясь на воспринятую им поэтику «фантастического реализма». Многое в поэтических и драматических произведениях Блока автор статьи сближает с Достоевским: потрясающие картины жизненных драм, напоминающие «Преступление и наказание» или рассказы из «Дневника писателя» («Из газет» (1903) и др.), слияние идеала Мадонны с идеалом содомским («Все кричали у круглых столов» (1902), «Незнакомка» (1906); драматические произведения — «Песня судьбы» (1908), «Незнакомка» (1906) и др.), тему двойничества («Двойнику», 1901), сложное выражение душевной раздвоенности и двойственности (стихотворные циклы «Фаина» (1906—1908), «Арфы и скрипки» (1908—1916), «Кармен» (1914), поэма «Возмездие» (1910—1920)), прометеизм, родственный карамазовскому бунту («На смерть младенца», 1909), и, наконец, этический максимализм, с наибольшей художественной силой выраженный в поэме «Двенадцать». Даже в самом словесном оформлении психологических тем в поэзии Блока Т. Позняк улавливает сходство с художественным стилем Достоевского; он указывает на стихотворение «К Музе» (1912), в котором есть такие поэтические словосочетания, как «роковая о гибели весть» и «поругание счастия». И, главное, ориентация Блока на Достоевского, подчеркивает исследователь, совершенно расходится с критической интерпретацией его наследия в духе религиозно-философских идей Розанова и Мережковского или идеи сверхчеловека в философии Ницше (Л. Шестов).

Отношением Блока к Достоевскому интересуются не только в социалистических странах, и здесь следует указать на статью Ф. Неймана о «Незнакомке» Александра Блока (1963). В отличие от Т. Позняка основу близости поэзии Блока к Достоевскому автор видит не в развитии реализма, а в ее религиозно-философской этической направленности. Ключ к пониманию замысла «Незнакомки» он ищет в истолковании слов «истина в вине». «Очень возможно, если не очевидно, — пишет Ф. Нейман, — что поэт, сталкиваясь с воплощенной Софией (т. е. Незнакомкой, — *А. Г.*), чувствует себя морально опустошенным и поэтому приходит к осознанию своей вины и к познанию истины».[68] Согласиться с таким истолкованием «Незнакомки» невозможно не только потому, что в стихотворном контексте отсутствует оттенок смысла, предполагаемый Ф. Нейманом, но и потому, что нет оснований принимать Незнакомку за символическое воплощение Софии.

Наряду с Достоевским символистов не меньше привлекал к себе Гоголь, и тем самым оправдана тема статьи Ульриха Кирстена «Рецепция „мертвых душ“ в прозе русских символистов».[69] Автор прослеживает, как в романах Д. Мережковского, Ф. Сологуба и Андрея Белого художественно переосмыслилась впервые намеченная Гоголем гротескно-сатирическая тема «мертвых душ» как воплощения духовной пустоты и ничтожества правящих помещичье-бюрократических кругов в России его времени. Мережковский в романе «Александр Первый» в виде «мерт-

[67] T. Poźniak. 1) Błok i Dostojewski. «Slavia Orientalis», r. XIV, 1965, № 4, s. 419—434; 2) Walery Briusow i Dostojewski. «Slavia Orientalis», r. XVI, 1967, № 4, s. 409—418.

[68] F. Neumann. Aleksandr Bloks «Nesnakomka». Versuch einer Interpretation. «Die Welt der Slaven», 1963, H. 1, S. 13.

[69] U. Kirsten. Zur Reception des «toten Seelen» durch die symbolistische russische Prosa. «Zeitschrift für Slawistik», B. XIII, 1968, H. 3, S. 373—385.

lib.pushkinskijdom.ru

вых душ» изобразил всех, кто живет «без бога», — не только приспешников царя, но и тех его противников-декабристов, кому Мережковский не приписал своих собственных религиозных идей. Федор Сологуб к миру «мертвых душ» относит обывательский мир, воплощенный в Передонове («Мелкий бес») и во всем провинциальном окружении Триродова и Елисаветы, включая и местный пролетариат («Навьи чары»). Наибольшую художественную убедительность, по мысли У. Кирстена, тема «мертвых душ» получила в «Петербурге» Андрея Белого, хотя автор романа, как и другие символисты, оказался не в силах исторически осмыслить альтернативу между «живыми» и «мертвыми» душами, а поэтому к «мертвому» миру отнес и революцию 1905 года.

Статья У. Кирстена интересна тем, что в ней вопросы художественного мастерства исследуются на исторической почве, в неразрывной связи с идеологической борьбой в литературе и тем самым модернизм в России осмысливается как проявление определенных закономерностей русского литературного процесса.

На глубокое раскрытие исторической обусловленности закономерностей русского и международного литературного процесса в области взаимоотношений между реализмом и модернизмом должно быть обращено серьезнейшее внимание советских и зарубежных литературоведов.

МАРИЯ РЕВ

(Венгрия)

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН В ВЕНГЕРСКОЙ ПРЕССЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

(1859—1945)

Первым произведением Салтыкова-Щедрина, переведенным на иностранные языки, были «Губернские очерки». В 1860-м и 1863 году они вышли на немецком языке в двух томах, а в 1861 году — на английском языке (в Лондоне).[1] Из тридцати трех очерков один — «Княжна Анна Львовна» — очень скоро был переведен и на венгерский язык и опубликован в газете «Magyar Sajtó» (1859, №№ 249—255) под заглавием «Русский провинциальный город».[2]

После этого венгерская библиография не зарегистрировала ни одного нового перевода писателя вплоть до 1884 года. Как нам кажется, отсутствие переводов было обусловлено тем, что критическое направление Щедрина и решительная пропаганда демократических преобразований в его произведениях не могли привлечь к нему симпатии издательств Австро-Венгерской монархии.

Однако было бы неправильным объяснять лишь политическими мотивами недостаточную известность Салтыкова-Щедрина в Венгрии. Европейский вкус, тогдашняя эстетика и литературная критика считали политическую сатиру более низким видом художественного творчества, на каком бы уровне ни была она представлена.

Нельзя к тому же не упомянуть и о своеобразном стиле Щедрина, о его эзоповом языке, который представлял большие трудности для переводчиков, требуя от них разностороннего и глубокого знакомства с общественными условиями России.

Щедрин, однако, не был совсем не известен в Венгрии в XIX веке. И хотя специальных исследований, посвященных его творчеству, почти не появлялось, в работах о русской литературе и русских писателях мы нередко встречаем его имя. Так, уже в 1860 году публицист Север Ревицкий в статье «Новое направление русской романистики и произведения Писемского» несколько слов посвятил «Губернским очеркам» Щедрина: «Мне особенно запомнился портрет одного чиновника из недавно вышедшего произведения Щедрина „Губернские очерки“. Щедрин изображает там чиновника, который, защищая свой класс от обвинений, не замечает, насколько явно его речь подтверждает эти обвинения».[3] Затем автор цитирует несколько строк из этого произведения Щедрина.

---

[1] Сведения о переводах Салтыкова-Щедрина за рубежом (до 1933 года) сконцентрированы в библиографии С. А. Макашина, опубликованной в «Литературном наследстве» (т. 13—14, 1934). Венгерский раздел этой работы крайне беден: в нем зарегистрирована лишь посвященная Салтыкову-Щедрину глава из устаревшей «Истории русской литературы» Шандора Бонкало.

[2] В венгерской библиографии литературы народов СССР, изданной под редакцией Ш. Козочи и Д. Радо (Kozocsa S., Radó Gy. A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig. Művelt Nép könyvkiadó, Budapest, 1956, p. 305), очерк в «Magyar Sajtó» фигурирует как перевод «Истории одного города». По-видимому, издатели были введены в заблуждение заглавием венгерской публикации: «Egy orosz vidéki város».

[3] Reviczky Szevér. Az orosz regényirodalom legujabb iránya s Pisemski müvei. «Budapesti Hirlap», 1860, № 184. Ж. Зольдхейи установила, что Север

lib.pushkinskijdom.ru

Интересные данные мы находим в статье «Русские писатели и журналисты», опубликованной в «Fővárosi Lapok». Неизвестный автор статьи, специально посвященной писателям, сгруппировавшимся вокруг журнала «Современник», говорит о Некрасове, Чернышевском и Щедрине как о создателях «новой революционной литературы», поставившей своей целью обличение существующего порядка. «Особое место, — пишет он далее, — занимает среди „обличителей" тайный советник Салтыков (Щедрин)..., умеренный либерал, разоблачающий в своих очерках злоупотребления властей и низших чиновников...» [4]

Венгерский критик, по-видимому, использовал для своей работы данные десятилетней давности, ибо Салтыков-Щедрин в 1877 году был не только автором «Губернских очерков», как об этом сообщается в статье, но уже известным писателем (отнюдь не умеренным либералом), перу которого принадлежали «История одного города», первые главы «Господ Головлевых» и многие другие замечательные произведения. Следует отметить, что Салтыков-Щедрин вышел в отставку в чине действительного статского, а не тайного советника.

В 1881 году мы снова обнаруживаем высказывания о Щедрине — в анонимной статье, опубликованной в июльском номере газеты «Pesti Napló». В этой работе, посвященной вопросам русской цензуры, дается краткая характеристика героя цикла очерков «Круглый год» Феденьки Неугодова, который, являясь «сторонником нового режима», выразил его суть в двух знаменательных фразах: «согнуть в бараний рог» и «принять решительные меры». Уже тогда осознав «вредное воздействие литературы», пишет автор статьи, Феденька пришел к мысли, что долг ее — оказывать помощь властям, а не мешать им. Но, по мнению Феденьки, нет необходимости лишать литературу «всякой самостоятельности, пусть она будет самостоятельной, но лишь настолько, насколько это нравится властям». Впрочем, «Феденька Неугодов, — заключает венгерский критик, — не просто личность, не индивидуальный характер, а подлинный тип... Он принадлежит к числу тех, кто проявлял свое усердие и рад результатам осуществления своей программы. Русский сатирик Салтыков ознакомил читателей с этой категорией людей, выведя их под фамилией Неугодова. Никогда Россия так не нуждалась в настоящих деятелях, как ныне, а вместо них правят Неугодовы».[5]

Неизвестный автор статьи, по-видимому, хорошо знал русские общественные отношения и новое произведение сатирика. Ему удалось выделить самые броские черты, раскрывающие сущность Феденьки и объясняющие политику царской власти по отношению к передовой литературе. Автором этой статьи, учитывая его осведомленность и манеру письма, мы считаем Ласло Чопеи (1856—1934), одного из популяризаторов русской литературы в Венгрии, перу которого принадлежал первый обширный обзор о жизни и произведениях русского сатирика.[6]

Характерно, что Ласло Чопеи начинает этот свой обзор цитатой из «Круглого года» Щедрина. Близка к приведенным отрывкам из анонимной статьи и характеристика, которую дает Чопеи Неугодову в связи с трактовкой условий русской литературной жизни. Обе работы, по-видимому, восходят к статье Евгения Утина «Сатира Щедрина», напечатанной в первом номере «Вестника Европы» за 1881 год, в которой критик уделял большое внимание «Круглому году» и определял его место среди произведений Щедрина. По всей вероятности, именно поэтому венгерская пресса вслед за «Губернскими очерками» обратилась к этому циклу очерков русского сатирика.

Чопеи начинает свой обзор с характеристики русских общественных условий, совершенно верно полагая, что нельзя понять писателя вне его эпохи. Затем, для того чтобы определить место Салтыкова в русской литературе, он освещает пути развития русской сатиры. Чопеи не отделяет сатиру от критического направления, использующего лишь элементы сатирического изображения, он упоминает наиболее значительных писателей России и их произведения, означающие продвижение русской литературы вперед. Анализируя «Губернские очерки», критик сравнивает их с «Записками охотника» Тургенева. В некоторых его оценках слышен отголосок критики Чернышевского и Добролюбова. Так, он пишет: «...в литературе появилось такое слово, которого ожидали все и которое не замедлило ответить на целый комплекс больных вопросов».[7] Однако в своих конечных выводах Чопеи расходится с русскими революционными демократами.[8]

Ревицкий использовал в своей работе публикации «Revue des deux Mondes». См.: Zöldhelyi Zsuzsa. Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője. In: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből, t. II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961, p. 141.

[4] Orosz irók és journalisták. «Fővárosi Lapok», 1877, № 226.

[5] Az orosz czenzura. «Pesti Napló», 1881, № 182.

[6] Csopey László. Egy orosz szatirikus, Szaltykov Evgrafovics Mihály. «Fővárosi Lapok», 1884, №№ 271—272.

[7] Там же, № 271.

[8] По мнению Ласло Чопеи, «Губернские очерки» похоронили «добрые старые времена» и приветствуют благоприятное воздействие реформ, тогда как Н. А. Добролюбов считал, что «добрые старые времена» хоронить еще рано.

lib.pushkinskijdom.ru

Ласло Чопеи сообщает ряд сведений о деятельности сатирика, которые в общем являются достоверными, за исключением одного: Щедрин в 1868 году продолжал свою беллетристическую и редакторскую деятельность, прерванную в 1864 году, в ежемесячнике «Отечественные записки», а не в «Современных известиях», как это предполагал критик.

Статья знакомит также венгерского читателя с некоторыми литературными воззрениями Щедрина. Так, Чопеи приводит чрезвычайно важное его рассуждение из цикла «Помпадуры и помпадурши», касающееся сущности сатирического изображения: «Литературному исследованию подлежат не те только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел или смел».[9] Далее критик коротко упоминает о значении фантазии в искусстве сатиры.

Ласло Чопеи не только перечисляет почти все произведения Салтыкова-Щедрина, но считает необходимым кратко охарактеризовать их. Любопытны, например, строки, посвященные им Осипу Ивановичу Дерунову. «Он, — пишет критик, — не расплывчатое олицетворение порока, а живой человек, типичный представитель нового общества. По сравнению с ним Тартюф является наивным новичком...»[10] Чопеи подчеркивает также, что Дерунов представляет собой типично русское явление.

Наибольшее внимание венгерский критик уделяет «Истории одного города» и «Господам Головлевым». В своей оценке «Истории одного города», которую он рассматривает как сатиру на русскую историю, он в какой-то мере совпадает с ретроградной русской прессой. Однако в отличие от последней Чопеи не только не обвинял Щедрина в презрении к народу, но сумел понять, что когда сатирик писал о «прошлой эпохе и людях этой эпохи», его сердце было «наполнено болью», ибо эти люди «не считались с законами и человек для них был лишь подлым средством для осуществления своекорыстных целей».[11]

В связи с семейной хроникой «Господа Головлевы» Чопеи ставит вопрос о правомерности выведения в литературе таких чудовищ в облике человеческом, как Иудушка Головлев. Восхищаясь мастерством русского писателя, он утверждает его право изображать жизнь во всех ее проявлениях.

Заканчивая свой обзор, Чопеи подчеркивает, что Салтыков-Щедрин является одним из самых популярных писателей современной России.

В 1884 году Ласло Чопеи опубликовал еще один обзор, посвященный русской литературе этого времени и положению литературных журналов в условиях царской цензуры. В нем он снова обращается к писателю, который «лет тридцать пять бичует слабые стороны своих сограждан и оружием едкой сатиры наносит им чувствительные удары».[12] Отметив, что на страницах «Вестника Европы» после полугодичного молчания (в связи с закрытием «Отечественных записок») вновь появились рассказы Щедрина, Чопеи сообщает: «Он начал публиковать „Пестрые письма“, объем которых едва составляет пол-листа, но они тем не менее вызвали много споров». Венгерский критик приходит к заключению, что интерес к произведениям Салтыкова-Щедрина сейчас тем более возрос, что количество ежемесячников за последнее время уменьшилось. «Известный журнал Салтыкова-Щедрина „Отечественные записки“, который всегда быстро расхватывали, за пропаганду „нигилистической деятельности“ и распространение антиправительственных воззрений летом был приостановлен министром внутренних дел».[13]

«Пестрые письма» понравились Ласло Чопеи; летом 1885 года в газете «Nemzet» он представил венгерским читателям «Письмо V», которому в переводе дал заглавие «Конец кражи», а в сентябре того же года — «Письмо II», которое было названо по-венгерски «Фабрика конституции».[14]

В 1884 году в еженедельнике «Vasárnapi Ujság» Чопеи напечатал два маленьких рассказа, объединенных общим заглавием — «Русские происшествия». Рассказы приписаны Салтыкову-Щедрину. Первый из них — «Царь Николай и крестьянка, раздавленная коляской» — не имеет никакого отношения к русскому сатирику, тем более, что в нем явно выражено доброжелательное отношение к царю. Второй — «Как человек становится нигилистом» — действительно своим настроением и стилем, а также деталями русской деревенской жизни в какой-то мере напоминает «Пошехонские рассказы».[15]

---

[9] Н. Щедрин (Салтыков), Полное собрание сочинений, т. IX, Гослитиздат, Л., 1934, стр. 203.

[10] «Fővárosi Lapok», 1884, № 272.

[11] Там же.

[12] Csopey László. Az orosz élet és irodalom köréből. «Nemzet», 1884, № 823 (345).

[13] Там же.

[14] «Nemzet», 1885, №№ 173—177, 241—246, 248. Библиография Ш. Козочи и Д. Радо регистрирует эти очерки Щедрина, но не указывает их русского заглавия.

[15] Szaltikov-Scsedrin. Orosz történetek. «Vasárnapi Ujság», 1884, №№ 44—45. Библиография Ш. Козочи и Д. Радо эту публикацию не зафиксировала.

lib.pushkinskijdom.ru

В 1884 году мы еще раз встречаемся с именем Щедрина — в переведенной с немецкого книге Альфонса Туна «Нигилисты»,[16] посвященной истории русского революционного движения. Перевод этой книги на венгерский язык свидетельствовал об интересе к жизни России, не случайном в Венгрии, где еще не была забыта борьба за свободу в 1848—1849 годах и сочувствие этой борьбе со стороны русских передовых людей, глубоко осуждавших вмешательство царского правительства в венгерские дела. Это осуждение получило отзвук, в частности, в той иронии, которую Салтыков-Щедрин вложил в «жизнеописание» купца Парамонова («Современная идиллия»), в 1849 году пожертвовавшего 15 000 рублей «по случаю победы одоления над мятежными венграми».[17]

Альфонс Тун, анализируя корни нигилизма, писал, что «так называемая обличительная литература в сатирических произведениях направляла свои неотразимые удары против отживавших порядков и разлагающихся привилегированных классов. Щедрин и некоторые другие писатели достигли в этом отношении истинной виртуозности. В то же время Решетников, Глеб Успенский и Некрасов изображали в прозе и стихах бедственное положение народа».[18] Характерно, что Тун связал имя сатирика с историей русского революционного движения.

В конце XIX века в Венгрии был опубликован ряд переводов из Щедрина, среди которых наиболее значительным является перевод его сказки «Христова ночь» (переводчик — Ласло Чопеи).[19] В 1891 году в «Divat Salon» появился рассказ Щедрина из «Мелочей жизни» — «Ангелочек»,[20] а в 1893 году в «Magyar Dekameron» в томе иностранных писателей была опубликована часть рассказа «Посещение первое» из «Губернских очерков» (цикл «В остроге») под заглавием «Параня и Гаранька».[21] Через несколько лет этот же отрывок был перепечатан литературным журналом «A Hét».[22]

Любопытна история перевода на венгерский язык «Парани и Гараньки». Отрывок под таким названием впервые появился в 1893 году в первом томе трехтомного собрания произведений русских писателей на немецком языке.[23] Издание и перевод были осуществлены Вильгельмом Хенкелем, сыгравшим значительную роль в популяризации русской литературы в Германии в 80—90-е годы прошлого столетия. В третьем томе упомянутого собрания Хенкель представил немецким читателям сказки Щедрина («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Добродетели и пороки», «Пропала совесть», «Баран-непомнящий» и др.). Он же перевел и издал «Преступление и наказание» Достоевского, стихотворения в прозе Тургенева, рассказы Л. Толстого и Гаршина.

Если мы сравним венгерский и немецкий переводы «Парани и Гараньки», то убедимся, что венгерский переводчик использовал немецкое издание Хенкеля (об этом же свидетельствует транскрипция русских имен в венгерском тексте). Лишь после установления этого факта мы нашли отрывок среди произведений Щедрина.

В вышеуказанном третьем томе собрания Вильгельм Хенкель поместил интересный обзор о Салтыкове-Щедрине (объемом 46 страниц),[24] в котором подчеркивал народность его творчества, его достижения в области психологического анализа, его способность моментально реагировать на новые явления жизни (стр. 17—20). Однако высказывания Хенкеля о «Современной идиллии» не были удачными, ибо он заявил, что Щедрин не создал здесь новых типов, а только по-своему истолковывал уже существующие. Несмотря на это, нельзя не считаться с его статьей, хотя обзор А. Голанта «Michael Saltykow und die russische Satire» точнее определяет историко-литературное значение и своеобразие писателя — революционного демократа.[25]

---

[16] Thun Alfonz. A nihilisták. (Az orosz forradalmi mozgalmak története). «Athenaeum», Budapest, 1884. Есть и русский перевод этой книги: А. Тун. История революционных движений в России. Перевод Веры Засулич, Д. Кольцова и др. Изд. «Библиотеки для всех», [1903].

[17] Н. Щедрин (Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 222.

[18] А. Тун. История революционных движений в России, стр. 82.

[19] Krisztus éjszakája (Hagyomány). «Nemzet», 1888, № 2013 (93).

[20] Angyalka. Beszély. «Divat Salon», 1891, № 10.

[21] Paranja és Garanjka. «Magyar Dekameron», II sorozat, Kűlföldi irók, t. 4, p. 295.

[22] Paranja és Garanjka. «A Hét», 1901, t. 1, p. 363.

[23] На этот отрывок обратила наше внимание библиография С. Макашина, где вместо оригинального заглавия рассказа фигурировал вопросительный знак. По всей вероятности, при составлении библиографии С. Макашин не имел возможности ознакомиться с немецким текстом.

[24] Wilhelm Henckel. Russische Geschichten und Satiren. Verlag von Johannes Räde, Berlin, 1893 (Übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Henckel. Dritter Band mit einer biographyschen und litterar-historischen Studie: M. I. Saltykow-Schtschedrin. Sein Leben und seine Werke).

[25] A. Golant. Michael Saltykow und die russische Satire. «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 1890, München, № 194, S. 24. Странно, что Купфершмидт в своей

lib.pushkinskijdom.ru

В 90-е годы в обзорах общего характера, посвященных русской литературе, все чаще встречается имя Щедрина. Так, Щедрин упоминается в обширной статье Шандора Шоймоши, помещенной в 1896 году в журнале «Magyar Szemle», причем Шоймоши очень близок в своих оценках к Альфонсу Туну. «Щедрин, — пишет Шоймоши, — является подлинным мастером обличительной литературы, а Решетников, Глеб Успенский и известный поэт Некрасов достигли успеха в изображении нищенского положения народа».[26]

Салтыкова-Щедрина, наряду с другими замечательными русскими писателями, вспоминает Эндре Сабо в своих путевых заметках о России, где он сообщает, что хотел увидеть воочию «общество настоящих русских людей, сосну и березу», которые были ему знакомы по произведениям Тургенева и Щедрина, Лермонтова и Некрасова.[27]

Эндре Сабо является также автором статьи о Салтыкове-Щедрине в Большой энциклопедии Паллас (1897). Здесь он подчеркивает, что для произведений Щедрина «повествовательного и новеллистического жанра характерно блестящее остроумие и жгучая сатира... В его сатире проявляется не только гений, но и патриот, горячо любящий свою родину».[28] Трудно, однако, объяснить, почему Эндре Сабо, который был прекрасным знатоком русской литературы и перечислил чуть ли не все значительные произведения Щедрина, ни слова не сказал об «Истории одного города» и сказках.

Упоминание о Щедрине мы находим в статье Эдена Вильднера «О русском социальном романе».[29] Затем в еженедельнике «A Hét» был напечатан рассказ Щедрина «Лузгин» («Губернские очерки», цикл «Талантливые натуры») под заглавием «Добрые старые друзья».[30] После этого в венгерской прессе и литературных журналах с именем Щедрина мы больше не встречаемся вплоть до 1920 года, когда писатель и журналист Фельди в известном литературном журнале «Nyugat» поместил статью о Салтыкове-Щедрине. Поводом для ее написания послужил выход сборника произведений Щедрина в Мюнхене на немецком языке в том же 1920 году. Этот сборник довольно разносторонне представил сатирика читателю; он содержит очерки и рассказы из циклов «Благонамеренные речи», «Круглый год», «Господа ташкентцы» и «За рубежом».[31]

В композиции своей статьи Фельди следует за предисловием к немецкому сборнику. Во вступлении он знакомит читателя с русским писателем, известность которого в Венгрии нельзя сравнить с популярностью других его великих современников. Затем коротко характеризует русскую литературную жизнь, делая вывод, что в России к преобразованиям стремились выходцы из дворян и высшего чиновничества; для примера он приводит Л. Толстого, Герцена и Салтыкова-Щедрина. В своей характеристике произведений и образов Щедрина он почти полностью опирается на немецкий источник, дополняя его лишь в той части, которая посвящена циклу «За рубежом». В вышеуказанном сборнике были помещены лишь отрывки из этого цикла, где говорится о Франции, а в предисловии о нем вообще нет ни слова. Щедрин здесь слишком едко говорил о Германии и, несмотря на критику французских буржуазных отношений, высказывал явную симпатию к демократическим стремлениям французского народа и к его прошлому.

Фельди, читая помещенные в сборнике отрывки из цикла, размером не больше 100 страниц, сумел все же ощутить глубокий патриотизм Щедрина. В своей статье он пишет о русском писателе: «Он побывал также на юге и западе, но когда южное солнце ослепляло его, душа его обливалась кровью при воспоминании о голодающем народе, о сожженных деревнях...» В заключение Фельди следующим образом оценивает значение Щедрина в мировой литературе: «Его сочинения составляют двенадцать томов, и эти тома ставят его в ряды самых выдающихся писателей человечества. Он не всегда ровен, как почти все русские писатели, но эта неровность успливалась тем обстоятельством, что из-за цензуры он должен был писать много и по-разному: он никогда не мог знать, какое из его произведений будет уничтожено. Однако почти все написанное им отличается мощью чело-

---

монографии «Saltykow-Stschedrin. Philosophisches Wollen und Schriftstellerische Tat» (Halle (Saale), 1958) совсем не упоминает статью Вильгельма Хенкеля.

[26] Solymossy Sándor. Irodalmi élet Oroszországban e század második felében. «Magyar Szemle», 1896, № 16.

[27] Цит. по: Zöldhelyi Zsuzsa. Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője. Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből, p. 151.

[28] Pallas Nagy Lexikon. t. XV, Budapest, [1897], p. 388. О статьях в энциклопедии Паллас, которые написаны Эндре Сабо, см. в указанной выше работе Ж. Зольдхейи (стр. 183).

[29] Wildner Ödön. Az orosz társadalmi regényről. «Huszadik század», 1900, pp. 277—286.

[30] Régi jóbarátok. «A Hét», 1906, t. 1, pp. 355—358.

[31] Saltykow-Szschedrin. Satiren. Aus dem russischen von Fega Frisch. Verlag der neuen Merkur, München, 1920.

lib.pushkinskijdom.ru

веческого познания, отточенным стилем, глубоким настроением и каким-то совершенно бесподобным гротеском, весело-горьким юмором... Мы уверены, что уважение к этому писателю, который в свое время был несколько вытеснен из поля зрения великим русским трио (Достоевским, Толстым, Тургеневым, — *М. Р.*), будет только возрастать с годами».[32]

Однако немецкое предисловие, послужившее основой для статьи Фельди, в целом отличается большей глубиной, абзацы, заимствованные из него, являются наиболее убедительными.

Во времена хортистского режима в Венгрии о Щедрине почти не писали. Кроме коротких заметок эстетского характера в истории литературы Шандора Бонкало и Иштвана Семана, можно назвать статью в Большой энциклопедии Реваи, в которой давалась сжатая, но правильная оценка творчества Щедрина.[33] Однако статья эта представляет собой сокращенный вариант работы Эндре Сабо о Салтыкове из Энциклопедии Паллас.

В 1927 году в Литературной энциклопедии, вышедшей под редакцией литературоведа Марцелла Бенедака, о Щедрине писал Шандор Бонкало. Он пришел к пессимистическому заключению, что «так как из-за цензуры» русский сатирик «вынужден был прятать смысл своих слов, иностранцы не способны его понять».[34] И, наконец, Иштван Семен в Энциклопедии мировой литературы перечислил самые значительные произведения Щедрина, особенно подчеркнув значение романа «Господа Головлевы», который «обеспечивает Салтыкову почетное место и в мировой литературе».[35] Этим ограничиваются упоминания о Щедрине, обнаруженные нами в венгерской критической литературе рассматриваемого периода.

Что касается перевода, то до 1943 года ни одно произведение русского сатирика не было издано в Венгрии отдельной книгой. И лишь в 1943 году вышли в свет «Господа Головлевы» в переводе Клары Селлеши.

Важную роль в этом издании сыграл Зольтан Трочани. По его словам,[36] большинство венгерских издательств, считая, что Салтыков-Щедрин недостаточно интересен широкой публике, не хотели рисковать, издавая его книги. По рекомендации З. Трочани издательство «Керестеш» все же решилось выпустить в свет семейную хронику Щедрина и поручило перевод Кларе Селлеши, которой З. Трочани отдал свой собственный экземпляр романа. Переводчица, стремившаяся сохранить своеобразие стиля русского писателя, столкнулась с чрезвычайными трудностями в своей работе, — ведь в то время еще не было словарей. По ее собственному признанию, она воспользовалась такими средствами, как посещение православной церкви в Будапеште, для того чтобы в разговорах с русскими выяснить значение некоторых специальных слов и выражений.[37] В результате венгерские читатели получили превосходный перевод романа.

Зольтан Трочани сообщил также, что хотя «Господа Головлевы» вышли на венгерском языке в 1943 году, но издательство по тогдашним обычаям не хотело обозначать год издания, чтобы книга не считалась устаревшей. Обязательный экземпляр также не сразу был переслан библиотекам. В Государственной библиотеке им Сечени книга была внесена в каталог лишь спустя четверть года после ее поступления. Поэтому Шандор Козоча и Дьердь Радо в своей библиографии (стр. 305) пометили семейную хронику Щедрина 1944 годом.

Предисловие к первому изданию «Господ Головлевых» было подготовлено Зольтаном Трочани, большим знатоком и любителем русской литературы. Так же, как и Фельди, Трочани придерживается мнения, что в России прежде всего дворяне боролись за дело освобождения народа. Именно в связи с этим он называет имена Тургенева, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина. Перейдя к характеристике творчества последнего, Трочани высказывает весьма спорную точку зрения, что после отмены крепостного права сатирик мог уже не прибегать к эзопову, «рабьему» языку. Наряду с этим он делает ряд ценных замечаний. Так, он сравнивает метод психологического анализа Щедрина с методом Толстого и причисляет его к величайшим писателям мира, назвав русским Свифтом (в Венгрии впервые). З. Трочани не дал подробного анализа романа, что было трудно сделать в рамках предисловия, но прекрасно охарактеризовал пустословие Иудушки, отметив, что «в „Господах Головлевых“ речь идет всегда о пустяках, вокруг „ничего“, и мы восхищаемся мастерски написанным ничем».[38]

Статья Зольтана Трочани, так же как и работы Ласло Чопеи, внесла ценный вклад в изучение и популяризацию Щедрина в Венгрии.

---

[32] Földi Mihály. Saltykov-Scsedrin. «Nyugat», 1920, t. II, pp. 1068—1069.
[33] Révai Nagy Lexikona, t. XVII, Budapest, 1925, p. 332.
[34] Irodalmi Lexikon. Budapest, 1927, p. 1093.
[35] Világirodalmi Lexikon. Budapest, [1930], p. 1592.
[36] Частное сообщение Зольтана Трочани в сентябре 1956 года.
[37] Частное сообщение Клары Селлеши летом 1962 года.
[38] A Galavljov család. «Keresztes», 1943, p. 8.

lib.pushkinskijdom.ru

Следует упомянуть также о статье Шарлотты Лани в журнале « Uj Hang»,[39] являющемся изданием венгерской коммунистической эмиграции в Москве. Статья посвящена пятидесятилетию со дня смерти писателя и написана на основе советских исследований. В этом же номере журнала были опубликованы переводы двух сказок Щедрина — «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» и «Карась-идеалист», сделанные также Шарлоттой Лани. Переводы эти являются прекрасной работой, замечательно передающей политический смысл и стиль сказок.

После освобождения Венгрии в качестве исследователя Щедрина выступил Георгий Лукач. Ему принадлежат рецензии на новое издание «Господ Головлевых», на переводы сказок, «Истории одного города» и цикла очерков «За рубежом».[40]

Лукач прежде всего подчеркивает исторический оптимизм писателя: «Многие говорят, что Салтыков-Щедрин является пессимистом. Это неверно. В том, что он считал современную ему эпоху темным царством, проявилась лишь трезвая проницательность революционера. Он жгуче ненавидел реакцию и до последнего дыхания боролся против нее, и это ярче всего доказывает, что он видел и чувствовал: придет час расплаты».[41]

Вопросов распространения произведений Щедрина в Венгрии после освобождения страны мы в данной статье не касаемся, ибо это уже предмет специального исследования, в котором судьбы произведений Щедрина необходимо рассматривать вместе с проблемой издания и популяризации в Венгрии произведений других классиков русской литературы.

С. А. ФОМИЧЕВ

НОВОЕ ИЗДАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ГРИБОЕДОВА*

Издание произведений А. С. Грибоедова в большой серии «Библиотеки поэта» представляется во многих отношениях интересным и значительным, позволяющим по-новому взглянуть на некоторые проблемы творческого наследия писателя.

Тип издания определен как «полное собрание сочинений в стихах». Текст «Горя от ума» напечатан здесь в двух редакциях — окончательной (основанной на «Жандровской рукописи») и ранней (по «Музейному автографу»); следует заметить, что ранняя редакция комедии в полном виде не появлялась в печати с 1913 года.[1] Кроме того, впервые в состав собрания сочинений поэта включена эпиграмма «Важное приобретение»;[2] несколько уточнен (впервые напечатанный по автографу) текст стихотворения «Давид» и — что не менее важно — время его создания; интересным представляется и высказанное И. Н. Медведевой предположение о том, что стихотворения «Освобожденный» [3] и «Восток» являются, возможно, фрагментами не дошедшей до нас поэмы (наряду с «Кальянчи»).

Вместе с тем состав издания вызывает ряд замечаний и возражений. Думается, что в «полное собрание сочинений в стихах» следовало бы включить (может быть, в приложении) «Письмо из Бреста Литовска к издателю», так как здесь содержатся *самые ранние* из дошедших до нас стихотворений Грибоедова. С другой стороны, едва ли уместен в данном типе издания водевиль «Кто брат, кто сестра», в котором Грибоедову принадлежит в основном лишь прозаическая часть; несколько же его куплетов могли быть помещены без всякого ущерба отдельно — с соответствующими комментариями. До сих пор более аргументированной атрибу-

---

[39] Szaltikov-Scsedrin a nagy orosz szatirikus. «Uj Hang», 1939, № 8, p. 67.

[40] «Uj Szó», 1945, № 106, 1946, № 160; «Szabad Nép», 1951, № 249.

[41] «Uj Szó», 1946, № 160.

* А. С. Грибоедов. Сочинения в стихах. Вступительная статья, подготовка текста и примечания И. Н. Медведевой. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», Ленинградское отделение, 1967.

[1] См.: А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений под редакцией и с примечаниями Н. К. Пиксанова, т. II, изд. разряда изящной словесности имп. Акад. наук, СПб., 1913.

[2] Эпиграмма была впервые опубликована М. Медведевым в журнале «Вопросы литературы» (1958, № 1), но в собрания сочинений Грибоедова не включалась. В рецензируемом издании эпиграмма напечатана в разделе «Стихотворения, приписываемые Грибоедову».

[3] Стихотворение «Освобожденный» напечатано без традиционного деления его на два произведения («Освобожденный» и «Там, где вьется Алазань»).

lib.pushkinskijdom.ru

ции ждет «Элегия. (Из Леонара)» — без этого включение стихотворения в собрание сочинений Грибоедова, хотя бы и в «Dubia», кажется необоснованным. Вызывают также возражение выведение за основной состав стихотворений эпиграммы «От Аполлона» (у нас нет оснований не доверять свидетельству Д. А. Смирнова) и помещение «Отрывка из Гете» в раздел «Отрывки и планы драматических произведений» (вопреки буквальному смыслу заглавия это произведение можно считать вполне законченным); не следовало бы давать условное название «Отрывок трагедии о времени Святополка Изяславовича» диалогу половецких князей, так как это название привносит заметный субъективизм в истолкование замысла, совершенно нам неизвестного.

Нужно, однако, иметь в виду, что некоторые из указанных недочетов вызваны крайне неудовлетворительным состоянием грибоедовской текстологии.

Уточнений требует и комментарий новой книги.

Указывая в примечаниях к стихотворению «Хищники на Чегеме» (стр. 508), что на полях хранящегося в ЦГАЛИ списка этого стихотворения написаны два четверостишья и «старинная эпитафия», комментатор не отметил, что это — эпиграфы 4-й, 5-й и 6-й глав повести А. Бестужева-Марлинского «Испытание». При характеристике библейского источника стихотворения «Давид» следовало бы указать, что 151-й псалом имеется лишь в греческом (но не в еврейском) тексте «Библии»; нелишне было бы заметить и то, что этот псалом переложен в стихах не только Грибоедовым, но и Кюхельбекером и Ф. Глинкой. Неточно указан номер журнала «Московский телеграф», где впервые был опубликован «Романс» (следует — ч. 39, № 11), а также не отмечен имеющийся здесь вариант 7-й строки («Любви волшебство, рай, восторги, прелесть... вами»). Сомнительно, что выражения «Где время то? где возраст тот невинный?», «На всех московских есть особый отпечаток» и пр. (стр. 494) являются «полуцитатами из „Фауста“» (ср.: «So gib mir auch die Zeiten wieder», «Mein Leipzig lob'ich mir! Es ist ein klein Paris, und bildet seine Leute»); поэтому вывод И. Н. Медведевой о «гетевской атмосфере, в которой создавалась комедия» (стр. 21), — малоубедителен.

В основном комментарий к произведениям Грибоедова традиционен и, пожалуй, излишне краток.

Во вступительной статье И. Н. Медведева не стремится дать развернутый и последовательный очерк жизни и творчества Грибоедова, сосредоточивая свое внимание на некоторых (поистине самых сложных) вопросах, связанных с осмыслением «Горя от ума». Прежде всего ее интересует творческая история комедии, эстетические взгляды драматурга и его поэтика, а также развитие в русской литературе XIX века «психологической антитезы Чацкий—Молчалин», которую И. Н. Медведева склонна считать «главной пружиной» грибоедовской пьесы (стр. 8). Пафосом статьи является нешаблонный подход ко всем этим проблемам, здесь читатель найдет немало свежих суждений, познакомится с новыми, ранее исследователями не привлекавшимися материалами (особенно интересно передана духовная атмосфера, в которой протекали московские годы юного поэта); оценит точные толкования принципиально важных суждений Грибоедова — например, о Петре I и его преобразованиях; отметит тонкие наблюдения над стилем и стихом «Горя от ума». Вместе с тем не все положения статьи кажутся в достаточной степени аргументированными.

В творческой истории «Горя от ума» И. Н. Медведева выделяет следующие этапы: 1) замысел и «начатки», которые связываются, с одной стороны, с увлечением Грибоедова «Фаустом» и — с другой — с настроениями передовой молодежи потильзитской эпохи; 2) план и несколько сцен, созданные поэтом в ближайшие послевоенные годы; 3) окончательное исполнение замысла (1820—1824).

Рассмотрим прежде всего, имеются ли весомые аргументы, позволяющие отнести начало работы над комедией к юношеским годам поэта. Единственным «прямым» подтверждением этого является свидетельство университетского товарища Грибоедова В. В. Шнейдера, вспоминавшего о том, что в начале 1812 года он слышал в исполнении автора «начатки» «Горя от ума». Сам Шнейдер никогда в печати по этому поводу не высказывался, упомянутое свидетельство лишь сообщено с его слов в 1860 году. Даже если и не ставить под сомнение истинность этого сообщения, все же следует признать, что под «начатками» комедии Шнейдер мог подразумевать некоторые эпиграмматические строки, которые (или близкие к которым) впоследствии нашел в «Горе от ума». Ряд других аргументов, привлекаемых для обоснования раннего замысла грибоедовской комедии, также нельзя считать убедительными. Возможно, конечно, связывать рассуждение Грибоедова о «первом начертании этой сценической поэмы» с его увлечением «Фаустом» (мысль эта впервые была высказана Пиксановым),[4] но нельзя же ограничивать это увлечение 1812 годом. Что же касается рассуждения поэта о том, что «в превосходном стихотворении многое должно угадывать» (стр. 480), то оно, по-видимому, никакого отношения к «Фаусту» не имеет (ср.: «И что такое „превосходное стихотворение“ (т. е. превосходящее все

[4] Н. К. Пиксанов. Грибоедов. Исследования и характеристики. Изд. писателей в Ленинграде, [1934], стр. 264.

lib.pushkinskijdom.ru

другие), если не „Фауст“» — стр. 20), — здесь Грибоедов утверждает право поэта на «слова-сигналы», «образы-символы», чрезвычайно характерные для декабристской поэзии. Не убеждают и рассуждения, относящие замысел монолога о «французике из Бордо» (стр. 21—23) к потильзитской эпохе. Конечно, отпор галломании в те годы для Москвы особенно характерен, но не только для «детей», не только для вольнолюбцев; трудно отнести к тем и другим, например, С. Н. Глинку, а тем более Ф. В. Растопчина, поэтому исторически неверным кажется прикрепление к этому времени отраженного в комедии конфликта между «отцами» и «детьми» («Тогда-то сыновья и поднялись против отцов, забывших о национальном достоинстве» — стр. 21). Не может служить подтверждением раннего замысла «Горя от ума» и соотнесение комедии с «Прогулкой по Москве» Батюшкова (стр. 23). Думается, что Н. В. Фридман, впервые отметивший сходство комедии с очерком Батюшкова, более точен, когда объясняет это сходство «общностью материала и точки зрения на этот материал».[5] Таким образом, ничто не подтверждает правомерности отнесения начала работы над «Горем от ума» к 1812 году.

Иное дело — 1816 год, на который указывал столь авторитетный свидетель, как С. Бегичев. Однако, говоря об изменении первоначального плана комедии, он же заметил: «...вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены» (стр. 35). Если к тому же вспомнить, что в воспоминаниях друга Грибоедова отсутствует указание на *стихотворную* форму написанных в 1816 году сцен, как равно и на комедию «Студент», то вполне можно предположить, что речь здесь идет, собственно, не о «Горе от ума», а о «Студенте» (сходство некоторых образов — довольно далекое — «Студента» и «Горя от ума» неоднократно отмечалось в литературе о Грибоедове). Во всяком случае, прочтение знаменитого письма Грибоедова с изложением «вещего сна» в том смысле, что в нем идет речь не о начале, а о продолжении работы над комедией «Горе от ума» (такое толкование было предложено М. В. Нечкиной,[6] его разделяет и И. Н. Медведева — стр. 35), нельзя считать доказанным. В подтверждение того, что Грибоедов ведет речь о произведении, уже известном адресату, ссылаются обычно на следующий диалог, воспроизведенный в письме: «Дайте мне обещание, что напишете. — Что же вам угодно? — Сами знаете». Но здесь следует напомнить слова самого Грибоедова: «все это сон, не забудьте». Кстати, внимательное прочтение этого письма дает повод думать, что оно адресовано женщине. См. особенно: «Пойдемте со мною; увлекли далеко от посторонних в уединенную, длинную, боковую комнату, к широкому окошку, головой прислонились к моей щеке, щека у меня разгорелась, и подивитесь! вам труда стоило, нагибались, чтобы коснуться моего лица, а я, кажется, всегда был выше вас гораздо. Но во сне величины искажаются...»[7] (Заметим, что Грибоедов был среднего роста).[8] Не имеют поэтому убедительных оснований настойчивое подчеркивание в статье, что письмо было, возможно, адресовано А. А. Шаховскому, и сделанные из этого выводы (см. стр. 35 и 38).

Неправомерно преувеличивается в статье значение довоенных лет в формировании мировоззрения Грибоедова и тем самым недооценивается вся сложность последующей его эволюции («В канун Отечественной войны мировоззрение Грибоедова уже почти сложилось» — стр. 13). Отсюда возникает пренебрежение (заметное не только у данного автора) к творческому пути драматурга, так как все известные нам его произведения и наброски относятся к послевоенным годам. А между тем сопоставление первых пьес Грибоедова с его бессмертной комедией убеждает в том, что последняя могла быть создана в качественно иной период его творчества. Лиризм драматургического дарования Грибоедова вне сомнений — он заметен не только в «Горе от ума», но и в ранних его пьесах. Недаром монологи Ариста («Молодые супруги») и Рославлева («Притворная неверность») во многом отличаются от соответствующих им речей в комедиях Крезе де Лессера и Барта. И в этих героях заметно некоторое авторское начало, как заметно оно и в набросках последующих пьес Грибоедова (в «1812 годе» авторскими оказываются размышления Наполеона, в «Родамисте и Зенобии» — роль Касперия). Ясно же, что образ Чацкого относится к тому периоду, когда задуманы «1812 год» и «Родамист и Зенобия», но никак не может быть поставлен рядом с «Молодыми супругами» и «Притворной неверностью». Одно это относит замысел «Горя от ума» («Горе уму») и его исполнение к 20-м годам. Если и брезжило в творческом сознании поэта нечто похожее раньше, то это «нечто» было не значительней некоторого сходства между Чацким и Аристом с Рославлевым.

Второй этап творчества Грибоедова нес в себе трагическое противоречие, крайним выражением которого, на наш взгляд, явилось стихотворение «Прости, отечество». Произведение это в рецензируемой книге традиционно относится

---

[5] Н. В. Фридман. Проза Батюшкова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 61.

[6] М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. Изд. 2-е, Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 171.

[7] А. С. Грибоедов, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 144.

[8] Свидетельство К. Полевого (см.: Горе от ума. Изд. 2-е, СПб., 1839. стр. XCVIII).

lib.pushkinskijdom.ru

к 1819 году — на основании заглавия, которое понимается как *прощание* с отечеством (не случайна на стр. 47 ошибка в заглавии); между тем здесь, по-видимому, мольба о *прощении*. Прочитанное под этим углом зрения, стихотворение приобретает характер авторской исповеди, связанной, вероятно, с последекабристскими настроениями Грибоедова (зарождение которых, однако, угадывается уже в «Горе от ума»).

Внимательное исследование творческой эволюции Грибоедова позволяет лучше понять не только противоречия в его мировоззрении, но и многие особенности его эстетики, противоречивость которой была обусловлена тем сложным национальным литературным процессом, участником которого был Грибоедов. Противоречия его эстетической программы очевидны. Не случайно же, указывая наиболее интересные, по его мнению, эстетические системы, Грибоедов объединяет в одном ряду Блера, Бутервека, Шлегелей, Сульцера — не просто разных, но и во многом противоположных по своим взглядам теоретиков искусства (в статье из этих имен избраны только Шлегели — см. стр. 17). Не случайна охватывающая иногда Грибоедова острая неудовлетворенность своим шедевром. Не случайны и сложные оценки «Горя от ума», данные Пушкиным и Белинским. Между тем в статье большее внимание уделено романтическим вкусам поэта, даже профессор Буле здесь выглядит пропагандистом истинного романтизма, что, по-видимому, неверно; по крайней мере, издаваемый им «Журнал изящных искусств» этого не подтверждает, недаром и переводчиком журнала на русский язык был профессор Сохацкий, убежденный «классик».

В центре статьи И. Н. Медведевой — анализ поэтики «Горя от ума». Этот анализ убедителен и тонок. Интересно, что конкретные наблюдения И. Н. Медведевой над стилем «Горя от ума» не подтверждают высказанного ею же замечания о «психологической антитезе Чацкий—Молчалин» как «главной пружине» пьесы (стр. 8); конечно же, согласно авторскому замыслу, Чацкий прежде всего противопоставлен в произведении Фамусову, фамусовщине — молчалинство входит в это явление как составная часть.

В статье не дается «жесткого» определения жанра «Горя от ума», что вполне оправданно. Пьеса эта создавалась в период смены литературных направлений, в период выработки реалистических принципов искусства. Реализм же — это не только новые эстетические идеалы, не только новый стиль, но и новые жанры. Для Грибоедова, так же как для Пушкина («Евгений Онегин»), как позже для Гоголя («Мертвые души»), не существовало достойных типологических образцов. От тех примеров, которые явились некой отправной точкой (например, «Дон-Жуан» Байрона — для Пушкина), писатели далеко отходили в процессе творчества. Поэтому жанровые названия, данные самими авторами (комедия, роман, поэма), были очень приблизительны. Ясно, что простая констатация этого факта еще немного дает для понимания поэтики данных произведений, которая в каждом случае требует конкретного исследования, но при этом нельзя не заметить, что существует общий (можно сказать, для литературы того времени — национально-специфический) признак, роднящий все эти столь несхожие между собой произведения, — это стремление к синтезу эпоса (драмы) и лирики, сатиры и возвышенного пафоса, бытописи и психологического анализа, вызванное желанием писателя изобразить русскую действительность объемно, в исторической перспективе, и внешне и изнутри; при этом каждый раз гениальное новаторство писателей было разрешением реальных проблем, продиктованных неповторимо своеобразным содержанием произведений и национальным литературным процессом.

Все это объясняет, почему традиции Грибоедова в русской литературе нельзя прикреплять к какому-либо отдельному жанру или роду литературы. Значение их и шире и глубже, на что указывал в свое время Белинский: «Вместе с современным ему гениальным произведением Грибоедова — „Горе от ума“, стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе».[9] При всей спорности отдельных параллелей, проводимых в статье И. Н. Медведевой между Чацким и героями Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, следует приветствовать стремление автора показать живое значение пьесы Грибоедова для выдающихся русских писателей XIX века, обусловленное тем, что в образе Чацкого и в основном конфликте произведения поэтом угаданы не только локальные черты, прикрепляющие и героя и конфликт к определенной исторической эпохе, но и некий общий психологический склад русского интеллигента, вступающего в столкновение со своим классом. Следовало бы только подчеркнуть, что в каждый последующий исторический период конфликт этот приобретал специфические черты, причем оценка данной «модуляции» в художественном произведении определялась и конкретно-исторической «натурой», и мировоззрением определенного писателя. Так, для того чтобы понять щедринское толкование *современного ему* Чацкого, нужно помнить прежде всего о ненависти писателя-демократа к либералам, к «маленьким Чацким».

[9] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 441.

lib.pushkinskijdom.ru

В настоящей рецензии указаны прежде всего недостатки издания, а также спорные положения вступительной статьи И. Н. Медведевой. Однако даже в сумме они не снижают сколько-нибудь заметным образом значительных достоинств рецензируемой книги. При всей своей внутренней полемичности оригинальная концепция творчества поэта, развитая здесь, интересна и — главное — вновь напоминает, что в науке о Грибоедове осталось еще много нерешенных вопросов.

В. П. ВИЛЬЧИНСКИЙ

КНИГА ОБ ИСТОРИИ «ПОДПОЛЬНОЙ РОССИИ» *

Исследование Е. А. Таратуты — это не только «книга о книге», но и увлекательно рассказанная история жизни замечательного писателя в период эмиграции, к которой принудили его друзья, спасая виднейшего представителя революционного народничества от преследования жандармов. Такой аспект исследования не случаен. Уже много лет Е. Таратута успешно работает в новом и весьма нужном литературной науке жанре изучения истории отдельных выдающихся художественных произведений прошлого на основе архивных материалов. Это дает автору возможность раскрыть новые страницы биографии интересующих ее писателей, проникнуть в их творческую лабораторию, показать конкретно-историческую обстановку, в которой создавались те или иные произведения, сообщить неизвестные сведения из их цензурной истории. Данным принципом Е. Таратута руководствовалась в своих прежних монографиях — о романе Э. Войнич «Овод», изданных Гослитиздатом в 1957 и 1960 годах. Тогда же она предприняла фронтальное обследование рукописных материалов С. М. Степняка-Кравчинского, биография и творчество которого изучены совершенно недостаточно.

Основанная на больших архивных разысканиях, рецензируемая работа существенно восполняет этот пробел и содержит много ценных сведений по истории бесцензурной печати конца прошлого века, одним из лучших образцов которой в области художественной литературы является «Подпольная Россия».

Книга Степняка сразу же произвела большое впечатление не только на рядовых читателей, но и на прославленных мастеров искусства слова, таких, как Эмиль Золя, Марк Твен, Альфонс Додэ, И. Тургенев, Л. Толстой. Опубликованная впервые на страницах одной из итальянских газет, «Подпольная Россия» вскоре была переведена на многие языки и оказала заметное влияние на участников освободительного движения в различных странах. Один из них, П. Слиепчевич, вспоминал в этой связи: «В „Подпольной России“ Степняка мы находили величие революционной акции, героизм, сильные характеры и целую галерею примеров для подражания... Русские казались нам исполинами атеизма и республиканизма» (стр. 6).

Монография Е. А. Таратуты построена в форме неторопливой, умной беседы с читателем, в ходе которой раскрываются яркие страницы истории народничества 1870-х годов, трагическая судьба одного из его участников. Замысел очерков о современниках — деятелях русского революционного движения возник у С. М. Кравчинского осенью 1881 года. В это время писатель находился на нелегальном положении в Милане, ожидая с нетерпением возможности вернуться на родину; однако такой возможности ему так и не представилось до конца дней. Друг Кравчинского, итальянский поэт Фернандо Фонтана, познакомил его с издателем местной газеты «Pungolo», согласившимся напечатать предложенные русским революционером очерки. «Я сказал, — сообщал Кравчинский в Женеву, — что сделаю 2—3 корреспонденции исторические, а потом, в остальных, — в виде биографий, рассказов о достопримечательных бегствах и т. п. постараюсь дать характеристику движения в лицах и образах...» (стр. 44).

Впервые вводя в научный оборот письма Степняка этого периода, автор монографии детально прослеживает этапы работы писателя над задуманным произведением, подчеркивает его стремление передать читателю свое чувство «безграничного удивления и восторга» перед героями книги, показать авангард русского революционного движения той поры.

Книга создавалась в особенно трудное для Кравчинского время, когда он зарабатывал на жизнь статьями и переводами в русских радикальных изданиях, где печатался под разными псевдонимами. Однако писатель откладывает все другие дела и пишет статьи о своих соратниках, которых он любил «до обожания» и кото-

---

* Е. Таратута. «Подпольная Россия». Судьба книги С. М. Степняка-Кравчинского. Изд. «Книга», М., 1967, 272 стр.

lib.pushkinskijdom.ru

рым беззаветно был предан. «Я очень стою за эту свою работу, ибо „не едиными хлебами“ и т. д.», — сообщает он в конце 1881 года в Женеву народоволке Анне Эпштейн, прося очертить «общий характер петербургской жизни нигилистов».

Двух месяцев напряженного труда потребовала работа над создававшимся на итальянском языке газетным вариантом, которым автор, однако, удовлетворен не был. «Печатание в Pungolo я в сущности настоящим не признаю, — приводит Е. Таратута письмо Кравчинского П. Л. Лаврову. — Это не много больше, чем корректурные листы, потому что и читать-то ее много коли сот пять человек читают, да и те где-то в глухих закоулках. Поэтому в отдельном издании, которое, надеюсь, где-нибудь да состоится, буду поправлять нещадно, точно рукопись» (стр. 67).

Много усилий приложила автор монографии к тому, чтобы прочитать, датировать, расшифровать письма и записи, связанные с «Подпольной Россией». Такую, например, запись, как «Чквскму с просьб предсл Лврв отнес Тревесу мущин», можно понять лишь при условии детального знания истории работы писателя над книгой и многих других страниц народнического движения эпохи. Глубокое овладение материалом и определило правильное прочтение Е. Таратутой целого ряда неясных, на первый взгляд, мест. Так, приведенная выше сокращенная запись (ее первая часть) раскрывает малоизвестную историю предисловия П. Л. Лаврова к отдельному изданию «Подпольной России». Оно было написано по переданной Лаврову через Николая Чайковского просьбе автора книги и ее издателя (Тревеса). Это предисловие, печатавшееся во всех заграничных изданиях книги Степняка, никогда не публиковалось в России.

Находка рукописи статьи и ее детальный анализ также являются одной из несомненных заслуг автора монографии. Помимо характеристики Кравчинского и его книги, Лавров дает здесь краткий очерк русского революционного движения и литературы о нем на разных языках. Отмечая ее обилие, автор предисловия вместе с тем подчеркивал, что «бо́льшая часть этой литературы не имеет ровно никакой цены уже потому, что авторы (иностранцы,— *В. В.*) почти вовсе не знали фактов, заимствуя их из третьих и четвертых рук, и не имели возможности проверить точность своих источников». Малоудовлетворительными Лавров считает и сочинения о «нигилистах», написанные русскими, так как в легальной печати по данному вопросу обычно выступали «официальные или официозные» их враги, сознательно искажавшие суть дела. Исходившие же из России упоминания о революционном движении в нелегальной прессе вынужденно кратки и весьма неполны потому, что «ввиду личной безопасности» авторам необходимо было «взвешивать всякое предложение и всякое слово», «скрывать свое личное знакомство с главными деятелями движения или изобразить эти личности вовсе не такими, какими они действительно были, но какими они *должны* были являться в литературном произведении верноподданного русского царя, верноподданного, которому во всякое время, за всякое неосторожное слово могла грозить ссылка в места более или менее отдаленные» (стр. 96—98).

Автор «Подпольной России». находясь в эмиграции, мог не опасаться такой кары, а хорошее знание им истории освободительной борьбы, непосредственное участие в ней и незаурядный литературный талант помогли нарисовать яркую и правдивую картину деятельности лучших «детей господствующих классов», которые «сотнями идут... в народ пропагандистами нового евангелия социализма, направленного против тех самых классов, из которых вышли эти апостолы» (стр. 101).

Любопытны приведенные Е. Таратутой поправки, которые Кравчинский внес в предисловие Лаврова при переводе его на итальянский язык. Опустив из присущей ему скромности «слишком лестные» оценки своей личности (чем вызвал недовольство автора), Степняк убрал также тот абзац предисловия, где говорилось о связи революционного народничества с «беллетристами-народниками», в частности Г. Успенским, последователем которого Степняк и его товарищи по борьбе себя не считали (см. стр. 103—104).

Специального внимания заслуживает раздел монографии, посвященный полемике о «Подпольной России», возникшей между ее автором и героями книги. Опираясь на неизвестные ранее материалы, Е. А. Таратута прослеживает, как сразу после ознакомления друзей Кравчинского (Ф. Личкус, А. Эпштейн, В. Засулич, Л. Дейч) с первыми газетными корреспонденциями, которые он, специально переводя с итальянского на русский, пересылал в Швейцарию, возникла дискуссия, по справедливости названная автором монографии «единственной в своем роде». Задумывая очерки о героях освободительной борьбы, Степняк сообщал жене в октябре 1881 года: «Мне немножко совестно живого человека расписывать. Но я думаю, что это предрассудок. Ведь описывают же Додэ и Гамбетту. Сделаю, конечно, так, что... описание... не будет в состоянии иметь для кого-нибудь какого бы то ни было значения, если бы даже его третье отделение прочло» (стр. 45).

В монографии показано, что очерки Кравчинского действительно не могли повредить проживавшим в России участникам народовольческого движения, так как автор весьма осмотрительно отбирал материал. И тем не менее отметим, что друзья Кравчинского большей частью остались недовольны написанным, упрекали автора в идеализации одних лиц, слишком критическом отношении к другим.

lib.pushkinskijdom.ru

Последнее относилось, в частности, к портрету Стефановича, характеристика которого Степняком, как показывает Е. Таратута, на самом деле была глубоко проницательной и объективно справедливой. Недовольна своим портретом была и Вера Засулич, считавшая, что «воспоминания о приятелях» должны писаться только после их смерти.

Отстаивая свою точку зрения, Кравчинский так отвечал на последний упрек: «Публика слишком интересуется знаменитыми людьми, чтобы ждать для получения точных сведений о них — их смерти. Есть, правда, другая грань, полагаемая писателю, пишущему о живом человеке: он не может касаться, не совершая неделикатности, его интимной личной жизни, т. е. его любви, например, и пр. Вот об этом, действительно, только после смерти человека писать можно, и вот это-то вы и смешали с первым. Подобной же неделикатности я абсолютно нигде не совершил» (стр. 133—134).

Е. Таратута подчеркивает, что, преодолевая распространенные в его время предрассудки о невозможности создания правдивого произведения о живых современниках, Кравчинский прокладывал пути жанру, который получил в дальнейшем большое развитие. О природе таланта С. М. Кравчинского, особенностях его стиля, соотношении в произведении на историческую тему правды факта и художественного вымысла, идеализации и типизации персонажей и т. п. в монографии содержится немало свежих мыслей и оригинальных наблюдений (см. главу «Поэзия и правда»).

Особый раздел исследования Е. Таратуты посвящен истории переводов «Подпольной России» на другие иностранные языки и первым откликам на книгу. Анализируя их, автор монографии подчеркивает, что даже те зарубежные издания, которые не сочувствовали идейной направленности произведения, признавали его несомненные художественные достоинства (см. стр. 176—177). Заслуживает также упоминания обнаруженное исследователем в архиве Степняка письмо к нему из Парижа (1884 год), в котором передан со слов Додэ любопытный эпизод, связанный с Золя. Познакомившись с «Подпольной Россией» на итальянском языке, прославленный романист «кое-чем позаимствовался» из этой книги и был обескуражен известием о ее скором выходе в свет во Франции: он должен был переделать несколько десятков страниц своего нового романа. «Быть обворованным Золя — это чего-нибудь да стоит!» — сказал, узнав о происшедшем, переводчик книги Степняка на французский язык. Е. Таратута по этому поводу высказывает заслуживающее внимания предположение, что возможными прототипами образа русского нигилиста Суварина в «Жерминале» были автор «Подпольной России» и один из ее героев — П. А. Кропоткин (стр. 179—180).

Из других литературоведческих «находок» и гипотез исследователя отметим установление на основании архивных данных авторства С. М. Кравчинского в статье «Ирландские дела», напечатанной анонимно в 1881 году в журнале «Дело» (стр. 31—34), а также отнесение одного из известных отзывов И. С. Тургенева о писателе не к «Мудрице Наумовне», а к другой его пропагандистской сказке — «Из огня да в полымя!..» (стр. 228—230).

Рассматривая ранние отклики на зарубежные издания книги Кравчинского в отечественных журналах (стр. 196—202), автор монографии приходит к парадоксальному, на первый взгляд, но по сути, вероятно, правильному выводу о том, что, несмотря на тенденциозность и даже прямую враждебность идеям писателя, рецензии типа разбора книги в «Русском вестнике» помогали русскому читателю получить первые сведения о «Подпольной России» и невольно подготавливали ее восприятие на родине автора.

Увидеть свою книгу в руках русского читателя Степняк мечтал с момента ее создания. В 1883 году два очерка из нее он напечатал на родном языке в Женеве, в «Календаре Народной Воли». В следующем году в России появилось литографированное издание первых трех глав, осуществленное нелегальным студенческим Обществом переводчиков и издателей. Однако полный перевод книги долго не мог увидеть света ввиду отсутствия материальных средств и недостатка за границей русского шрифта. И только в 90-е годы, когда по инициативе народовольцев за рубежом был создан Фонд русской прессы, давний замысел автора, правда, с большими трудностями был реализован. Сравнив русский текст книги с итальянским оригиналом и его переводами на английский и французский языки, Е. Таратута установила, какой большой дополнительный труд проделал Кравчинский, готовя русский вариант книги (см. стр. 206—209). Впервые на русском языке «Подпольная Россия» была напечатана в 1893 году в Англии, откуда вместе с другими нелегальными изданиями переправлялась на родину писателя, вербуя здесь новые кадры революционеров.

Значительный интерес в связи с этим представляют собранные в монографии свидетельства старых большевиков (В. Н. Соколова, С. Г. Струмилина, Ф. И. Драбкиной и др.) об активном воздействии «Подпольной России» на формирование их революционного мировоззрения, а также приводимые исследователем архивные данные о полицейских и цензурных гонениях на эту «вредную книгу» вплоть до Октября 1917 года.

lib.pushkinskijdom.ru

Выполненная с большой научной тщательностью, на высоком профессиональном уровне, работа Е. А. Таратуты не имеет существенных недостатков. Отметим лишь следующее. Известно, что на смену исследованиям, однобоко освещавшим историю революционного народничества 70-х годов или даже прямо замалчивавшим его заслуги в прошлом, пришли во многом оригинальные и ценные работы последних лет, авторы которых впадают, однако, в другую крайность.

Увлеченные изучением русского освободительного движения той эпохи, некоторые ученые и популяризаторы иногда лишь скороговоркой упоминают (а бывает, и вовсе не говорят) об исторической ограниченности народовольчества, недостатках его теории, оторванности героев-одиночек от подлинных интересов и действительной революционности широких масс трудящихся.[1] В какой-го степени так поступает и автор рецензируемой книги. Это проявляется, в частности, в его некритическом отношении к заключительной части предисловия П. Л. Лаврова, который, явно преувеличивая масштабы народнического движения 70-х годов и степень его массовости, писал: «...движение не продолжается и десяти лет еще; настоящая борьба с правительством началась менее чем пять лет тому, но важное изменение произошло в характере движения: большинство деятелей, являющихся пред судом, суть уже не только апостолы, принесшие в народ идеи и учение, выработанные *вне* его: это — люди тех самых громадных масс народа, которые казались еще недавно недоступными политической и социалистической пропаганде и агитации» (стр. 102).

Некоторые утверждения Е. А. Таратуты нуждаются в уточнении. Не вполне справедливо, например, заявление автора монографии, что после реформы 1861 года «телесные наказания допускались лишь в исключительных случаях». Если это справедливо в отношении официальных судебных приговоров, то практика вчерашних крепостников говорила другое. Факты продолжающейся кулачной расправы, как известно, неоднократно привлекали внимание общественности и в пореформенные годы.

Читатель может обнаружить в книге некоторые повторы (например, на стр. 20, 24, 29), малоудачные выражения (см. стр. 21, 44), но «удельный вес» погрешностей такого рода весьма невелик и не может повлиять на благоприятное впечатление от работы в целом.

Десять лет напряженного труда понадобилось для создания монографии о книге, которой Кравчинский стремился «служить революции». Роль С. М. Степняка-Кравчинского в освободительном движении и его незаурядный художественный талант заслуживают того, чтобы удачно начатое Е. А. Таратутой исследование жизни и творчества этого замечательного писателя-борца было продолжено.

Л. Ф. ЕРШОВ

ПОЛЬСКАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА О ДРАМАТУРГИИ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА*

Еще в 1935 году, когда читателю и зрителю были знакомы лишь три оригинальных пьесы и две автоинсценировки романов Л. Леонова, появилась статья известного театроведа П. Маркова, содержащая смелую по тем временам формулу — «театр Леонова». В послевоенные годы значительно расширилось исследование тем и образов леоновской драматургии (работы Е. Суркова, Л. Финка и др.). Однако этого нельзя сказать об изучении собственно художественной системы Леонова-драматурга.

Пробел восполняет вышедшая в прошлом году в Польше монография Янины Салайчик «Театр Леонида Леонова». Книгу характеризует отчетливая концептуальность, внимание к эстетическим особенностям театра Леонова и структурообразующим элементам леоновской драмы (конфликт, композиция, символика, принципы сатирической типизации).

Проблематика леоновских пьес своеобразна — не быт, а бытие народа. Нередко пьесы Леонова, так же как и его романы, — философские поединки, дуэль раз-

[1] Напомним, что в своей работе «Что делать?», указав на определенные заслуги землевольцев и народовольцев, В. И. Ленин вместе с тем подчеркивал, что последние «опирались на теорию, которая в сущности была вовсе не революционной теорией, и не умели или не могли неразрывно связать своего движения с классовой борьбой внутри развивающегося капиталистического общества» (В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 135).

* Janina Sałajczyk. Teatr Leonida Leonova (wybrane zagadnienia). Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967, 138 str.

lib.pushkinskijdom.ru

личных мировоззрений. Отсюда проистекают особенности структуры леоновской драмы: ослабленность внешней событийно-фабульной линии, интерес к интеллектуально-нравственным конфликтам и символике, позволяющей понять второй, глубинный смысл развертывающегося перед читателем и зрителем действия.

Леонова неизменно привлекает внутренний драматизм эпохи. Леоновская пьеса подразумевает обостренный, но сжатый до предела, конденсированный историзм. Главное — не события, а их рефлексы в душах людей, отражение прошлого в настоящем и не в событийно-протокольном, а в широко эпохальном, нравственно-философском плане. Вот почему драмы Леонова весьма непродолжительны с точки зрения объема реального сценического времени, но поднимают большие социально-исторические пласты. В «Половчанских садах» действие продолжается немногим более суток, а захватывает полтора десятилетия; в «Золотой карете» — сутки, а перед зрителями развертывается картина трех десятилетий.

Типическое в пьесах Леонова раскрывается через образы резко индивидуальные, порой исключительные. Своеобразно используется бытовая деталь: как правило, выявляется ее второй, обобщенный смысл.

Я. Салайчик изучение художественной системы Леонова-драматурга начинает с выяснения природы и своеобразия конфликта в пьесах писателя. Уже в инсценировке «Барсуков» отчетливо выявился интерес художника к такого рода коллизиям, которые либо не попадали в поле зрения нашей драматургии, либо проходили по периферии пьес тогдашних авторов. Если такие драматурги, как Б. Ромашов («Пылающий мост») или Б. Лавренев («Разлом»), сосредоточили основное внимание на изображении революционного лагеря, то Леонова привлекло другое — анализ сил, противостоящих революции. «Благодаря этому, — отмечает автор книги «Театр Леонида Леонова», — драматический конфликт в „Барсуках“ приобрел специфическую, мало до этого известную форму» (стр. 15).

Подобная позиция Леонова, обостренный интерес драматурга к малоизученной сфере трагических конфликтов, бушующих на другом полюсе русской революции, объясняется совсем не тем, что у писателя якобы не хватало идейной зрелости, как полагало большинство критиков 20-х годов. Скорее наоборот — Леонов решил более сложную задачу, нежели многие из его современников, отразив победную поступь Октября не прямо, а опосредованно, путем выявления того, как неотвратимо, подобно шагреневой коже, сужаются плацдармы старого мира под очищающей грозой революционных перемен.

Была и другая, более частная причина, обусловившая своеобразие выбора и трактовки конфликтов в ранних леоновских пьесах. Это, как верно замечает Я. Салайчик, мощное воздействие Достоевского. У Леонова, точно так же как и у автора «Братьев Карамазовых», персонаж — это «человек идеи», а сам писатель — «художник идей». Поэтому его внимание привлекает борьба выразителей противоположных идейных позиций. В трех пьесах, созданных во второй половине 20-х годов, запечатлены три формы этого типа коллизий. Подмеченная особенность конфликтов леоновских пьес сохраняется на протяжении последующих четырех десятилетий.

Видимо, не без влияния Достоевского складывается и такая особенность художественной манеры Леонова, как стремление раскрывать социально-политические противоречия эпохи прежде всего в сфере этической. Нравственная проблематика революции составляет стержень конфликтов леоновской драмы. «Подобно Достоевскому, — пишет автор рецензируемой книги, — Леонова интересуют и захватывают „вечные“ проблемы — добра и зла, любви и смерти, вопросы выбора между исключающими друг друга идейными и этическими позициями» (стр. 17).

В книге Я. Салайчик немало места отводится трактовке леоновского принципа «отражения рефлексов на коробке спичек», ибо этот принцип во многом определяет расстановку акцентов в ранней драматургии писателя. Так, например, подлинные герои эпохи часто проходят за кулисами, а на первом плане выступают лица, которых низвергает в бездны истории шумящий за окнами весенний поток обновления. Однако критика не сразу оценила своеобразие манеры писателя, обвинив его в недостаточно верном и глубоком понимании пореволюционной действительности, ее движущих сил. А суть дела состояла, разумеется, в ином. Леонов хотел подчеркнуть, как нелегко утверждались идеи революции, с каким трудом они пробивали себе дорогу.

Рассуждения автора книги о природе конфликта в пьесах драматурга завершает анализ «Золотой кареты» — своеобразного эталона леоновского «театра мысли» (стр. 57). На страницах драмы столкнулись человек, живущий красиво, и человек, живущий сорно; мещанин — «небожитель», разъедаемый интеллигентской спесью, и простой труженик, каждодневно добывающий «черный хлеб счастья». Эта коллизия становится исходным пунктом важных философских размышлений об ответственности живых перед погибшими на войне, о долге современного человека. Леонов противопоставляет два разных понимания «золотой кареты», две диаметрально противоположных концепции человеческого счастья: академика Кареева и Марьи Щелкановой.

Соотношение фабулы как цепи событий и сюжета как истории формирования и раскрытия характеров в философской пьесе особое. Событийная интрига играет

lib.pushkinskijdom.ru

здесь подчиненную роль. На первый план выходит искусство композиции («второй композиции», по терминологии Леонова). Отсюда громадное значение подтекста, постоянное переключение образа из плана житейски-бытового в план философско-символический, особая функция лейтмотивов.

Одно дело увидеть конфликт, развести действующих лиц на площадке драмы, а другое, не менее важное, — построить пьесу. Вот почему проблемам композиции и сюжета уделено значительное место в книге польского автора.

Леонов-романист — мастер сложных композиционных решений. Леонов-драматург «не концентрирует внимания на внешних действиях, не стремится к сложной интриге» (стр. 60). Здесь он традиционен. Однако старая форма насыщается новым социально-историческим, философско-этическим содержанием.

Я. Салайчик прослеживает изменение принципов композиционного построения леоновских пьес от «Унтиловска», где драматург показывал преимущественно кульминацию конфликта, его последнюю стадию, до произведений середины и второй половины 30-х годов, в которых Леонов отходит от композиционных принципов «пьесы-развязки» и стремится показать постепенное нарастание и развитие драматической коллизии. Эта эволюция связана с отказом от художественных решений, близких манере Достоевского, и усвоением принципов чеховско-горьковского драматического наследства.

В пору зрелого творчества Леонова-драматурга выявляется его «искусство умелого завязывания драматического узла в самом начале пьесы» (стр. 66). Для этой цели широко используется введение мотива прошлой жизни персонажей. Прошлое героев исполняет роль своеобразной экспозиции, занимающей важное место в структуре произведения.

Определяя специфику основных моментов композиционного построения драмы, Я. Салайчик подробно анализирует кульминации леоновских пьес. Здесь выясняется нравственная ценность героя, поскольку момент кульминации совпадает у Леонова, как правило, с окончательным выбором того или иного персонажа.

Характер Скутаревского, то новое, что в нем проросло, проявляется в кульминационном пункте драмы — в сцене у ложа умирающего сына. Федор Таланов после нелегкой внутренней борьбы осуществляет окончательный выбор пути в сцене допроса. Марья Сергеевна Щелканова отвергает иллюзорное счастье кареевской «золотой кареты», когда принимает из рук Тимофея розы, принесенные в виде именинного подарка.

Конечно, так не всегда бывает в пьесах Леонова. Кульминации в «Половчанских садах» и «Ленушке» строятся на иных началах, что видит и автор рецензируемой книги. Однако главное и характерное в композиционных принципах леоновской драмы отмечено верно и тонко.

Искусство «второй композиции», анализу которой уделено известное внимание в работе Я. Салайчик, тесно связано с необходимостью выявления глубинного подтекста драмы, философских обобщений. Леонов тяготеет, как уже указывалось, к внутреннему сценическому действию с ослабленной внешней интригой. Напряжение драматического действия достигается без эффектных внешних проявлений. Упор сделан на столкновении противоречивых человеческих характеров.

Трудно понять своеобразие художника, если игнорировать микроструктуру его творений. Я. Салайчик завершает исследование «театра Леонова» анализом элементов стиля (символика, подтекст, средства сатирической типизации).

«Специфическая черта как драматургии, так и прозы Леонова, — пишет автор, — состоит в том, что тот или иной символ, наиболее часто появляющийся, не имеет однозначного смысла. Выступая на протяжении всего произведения, он придает фабуле многозначность и многослойность. Символ повторяется, как музыкальная фраза, проходит лейтмотивом сквозь все произведение» (стр. 79).

Символы встречаются не только у Леонова, но и у ряда других писателей. Однако в отличие от К. Федина, А. Арбузова, Е. Шварца и т. п., у которых они имеют однозначный характер (подобно вороне в клетке в пьесе А. Арбузова «Таня» или белочки в пьесе В. Розова «Вечно живые»), леоновские символы всегда многоплановы и потому ведут к философским обобщениям.

Подобно символическому образу горы в «Скутаревском», горная страна Памир в «Золотой карете» — символ духовной высоты. Однако не всякому, кто достигнет этой высоты, обеспечены чистота помыслов, бескорыстие подвига, величие мечты. Академик Кареев не выдерживает проверки в этой леоновской барокамере. Кристальная чистота гор — для тех, кто не изменяет правде, не прельщается золотой мишурой успеха и карьеры, но добывает упорно и терпеливо «черный хлеб счастья».

«Памир», «золотая карета» — у этих и других, столь же характерных для леоновской драматургии символов, постепенно обнаруживается скрытый до поры главный смысл. Аллегория, не теряя своей обобщенности, приобретает вещность и конкретность. Так в сложном сплаве предстают житейское и философское, быт и бытие, внешний ход событий и подводное течение.

Одно из достоинств работы Я. Салайчик состоит в том, что она впервые четко классифицирует символы леоновской драматургии. Прежде всего названы символы-предметы (пианино в «Унтиловске», «гипертрофированных размеров» шкафы и сундуки в «Усмирении Бададошкина», крест на колокольне в «Провинциальной

lib.pushkinskijdom.ru

истории», полосатый чехол в «Обыкновенном человеке»). «Предмет-символ функционально связан не только с развитием действия, но и с внутренней жизнью героя» (стр. 82).

Затем анализируются «символы-ситуации», символические образы природы и, наконец, персонажи-символы. К числу их отнесены Адриан Маккавеев в «Половчанских садах», Марта Касьяновна в «Метели», Фаюнин в «Нашествии». Березкин в «Золотой карете».

Однако есть у Леонова и такие символы, которые не ассоциируются ни с обликом предмета, ни с явлением природы, ни с образом человека, а предстают в форме идеи. Анализ «идей-символов» сделан в книге с наибольшей силой и полнотой. Хорошо показано, что Леонов, прибегая к символике, хочет максимально активизировать воображение и мысль читателя и зрителя.

Автор монографии «Театр Леонида Леонова» свободно владеет большим историко-литературным материалом, в том числе архивными источниками. Драматургия Леонова показана на широком литературном фоне. Прослеживая эволюцию творческих замыслов и художественных решений писателя, Я. Салайчик неизменно использует ранние редакции леоновских пьес. В ряде случаев автор вступает в полемику со своими предшественниками, существенно уточняя ряд их положений и выводов.

Известным пробелом рецензируемой книги можно посчитать лишь отсутствие какого-либо разговора о сценическом воплощении пьес Леонова у нас и в Польше. Этот упрек сделан потому, что монография названа весьма ответственно — «Театр Леонида Леонова». Такое заглавие предполагает внимание исследователя не только к драматургии писателя, ее конфликтам, сюжетно-композиционным и стилистическим решениям, но и к творческой интерпретации пьес на театральных подмостках.

Из мелких стилистических погрешностей необходимо отметить следующее. Автор часто прибегает к фразеологическому сращению «морально-этический». Конечно, его нередко можно встретить и в нашем словоупотреблении, откуда оно, по-видимому, и перешло в рецензируемую книгу. Думается все же, что вполне достаточно какого-либо одного члена этой несколько громоздкой и, главное, тавтологической формулы.

В целом новая монография Я. Салайчик обогащает наши представления о художественной системе театра Леонова и будет с большой пользой прочитана всеми, кто интересуется творчеством основоположника философско-романтической драмы в советской литературе.

lib.pushkinskijdom.ru

Н. К. ПИКСАНОВ

ГРАЖДАНСКАЯ ПАТЕТИКА РАННЕГО ГОРЬКОГО В ЮНОШЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ

(ИЗ МОИХ СТУДЕНЧЕСКИХ ВОСПОМИНАНИЙ) *

В нашем собрании, где присутствуют студенты теперешние и прежние, будет нелишним, думаю я, напомнить о взаимоотношениях Горького и студенчества в давние годы. Разумею годы 1898—1902, т. е. пятилетие на грани двух веков. Я сам был тогда студентом Юрьевского, прежде Дерптского, ныне Тартуского, университета, и многое сохраняется живым в моей памяти.

1898-й год был знаменательным в моей жизни: поступив в университет, я начал свою литературоведческую профессиональную школу и вместе с тем — школу общественную. До университета я жил в замкнутой среде, не вращался в молодежных кружках, не прочел ни одной нелегальной брошюры. Читал, правда, много. И первым воспитателем моей гражданственности был Владимир Галактионович Короленко. Одну за другой прочитывал я его книжки и навсегда благодарен памяти его за уроки гуманизма, которые я оттуда извлекал. Навсегда запомнилось «Сказание о Флоре и Менахеме», где мужественный борец Менахем говорит покорным ессеям: «быть может, мы, защитники свободы, погибнем, а вы останетесь с детьми и с детьми детей. Тогда, кроткие ессеи, не вспомните ли вы с благодарностью о нас, мятежных, привлекших на себя весь гнев насильников и своею гибелью купивших вам мир и спокойствие?» Но такие речи слышались из далекого прошлого и как-то мало ассоциировались с современностью. Крепче запоминались призывы к мирному труду на пользу современников — «в долине, где жизнь людей протекает среди забот, любви и горя, где раздается смех и льются слезы» («Необходимость»). Это был светлый гуманизм, благотворный для подростка-читателя.

Но почти в то же время, в возрасте около 15-ти лет я начал читать Чехова, и это было безрадостное чтение. Я подчинялся высокому таланту Чехова и не мог оторваться от его художественных произведений. Однако образы хмурых людей, живущих в сумерках, тяготили душу. Я был подавлен безысходностью, какою веяло от «Палаты № 6». Конечно, не теми же словами, не с той же силой, как Горький, но в том же духе, я переживал влияние Чехова. В 1898 году в письме к самому Чехову Горький именовал его талант «тоскливым и за душу хватающим, трагическим»; «ваш талант — дух чистый и ясный, но опутанный узами земли — подлыми узами будничной жизни, — и потому он тоскует». В 1900 году Горький сказал Чехову: «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят — возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше».

И вот, в те же годы, выдвинулся писатель, одушевленный патетикой героизма. Это был Горький.

Слава пришла к Горькому скоро — в том же 1898 году. Наборщики, набиравшие два томика «Очерков и рассказов» Горького, «прерывали работу. складывали гранки, сообща читали и с восторгом говорили: — Вот это, действительно, наш писатель. Это за живое задевает», вспоминал литератор В. А. Поссе. А когда книжки вышли в свет, они быстро завоевали успех и у критиков и у читателей всех концов страны. Сразу выделились «Песня о Соколе» и «Старуха Изергиль» с легендой о сердце Данко.

И как-то так вышло, что популярность Горького возрастала параллельно тому, как расширялось студенческое политическое движение. В 1899 году Горький подписывает коллективный протест против А. Суворина, оправдывавшего в газете расправу правительства над участниками студенческих демонстраций и забастовок; от себя он написал Суворину лично резкое письмо. В апреле того же года из Нижнего он пишет доктору Средину: «Здесь хоронили студента Ливена, который живьем сжег себя в тюрьме... Собралось до 8 тыс. народа, масса венков, гроб несли на руках студенты». И дальше знаменательные строки: «Я пишу на эту тему рассказ

---

* Текст выступления на научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Горького (Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, 16-е апреля 1968 года).

lib.pushkinskijdom.ru

и еще кое-что». Рассказ был потом напечатан. Приехав осенью в Петербург, Горький создает новую редакцию «Песни о Соколе», углубившую и обострившую призыв к «борьбе с врагами». В октябре на литературном вечере публично читает ее. Позднее, в Нижнем, хлопочет о сборе средств в помощь студентам Московского и других университетов.

Здесь сообщу один эпизод, значительный для юрьевских студентов. В декабре 1899 года с Горьким в Нижнем познакомился Василий Алексеевич Десницкий, тогда первокурсник Юрьевского университета. Это знакомство, а потом и дружба между ними помогли нам, юрьевцам-студентам, получать через Десницкого сведения о дальнейшей жизни и деятельности Горького. Вскоре Горький участвовал в литературном вечере в пользу студентов-юрьевцев и затем передал через Десницкого книги для «Общества русских студентов в Дерпте». 11 января 1901 года в газетах было опубликовано правительственное сообщение об отдаче в солдаты 183 студентов киевского университета за учинение беспорядков. Это дикое постановление вызвало резкий протест В. И. Ленина в «Искре». Одновременно Горький письмом в Москву запрашивает жену, как ведут себя московские студенты в связи с этим распоряжением. А Н. Д. Телешову пишет: «Надо заступиться за киевских студентов!.. Умоляю — хлопочите! Некоторые города — уже начали». Приехав в феврале в Петербург, Горький присутствует на демонстрации студентов и публики в связи с 40-летием со дня отмены крепостного права; демонстрация превратилась в «целую лаву», сообщает он; «явилась полиция, и началось усмирение строптивых». В марте департамент полиции доносил по начальству: «Пешков из гонорара за издание своих рассказов пожертвовал 2000 рублей в агитационный студенческий фонд». Вернувшись из Петербурга в Нижний в первой половине марта 1901 года, Горький встречался там с многими высланными туда студентами, принимал участие в работе революционного студенческого кружка; Горький читает им свои запрещенные цензурой произведения: «О писателе, который зазнался» и «Весенние мелодии». Намечается издание сборника о студенческих беспорядках этого года во всех университетских городах. Чехову Горький пишет: «Очень прошу Вас... пособирайте деньжат для голодающих студиозов, ибо здесь источники иссякают». Департаменту полиции доносит Нижегородское жандармское управление, что высланные в Нижний студенты предполагают устроить собрание-демонстрацию: «К компании этой принадлежат состоящий под надзором негласным Алексей Пешков и В. Морковин». Не вдаваясь в подробности, скажу, что в первой половине 1901 года Горький многократно участвовал в студенческих собраниях. В апреле он был арестован; при обыске были обнаружены гектографированные прокламации к сормовским рабочим с призывами к подготовке демонстрации 1-го Мая.

И в том же апреле произошло литературное событие, в своем идейно-политическом значении стоившее целой демонстрации. Непостижимым образом начальство совершило крупную ошибку — допустило обнародование в апрельской книжке журнала «Жизнь» «Песни о Буревестнике». Старый большевик Емельян Ярославский позднее вспоминал: «Особенно большое значение имел „Буревестник“ Горького — эта боевая песнь революции. Вряд ли в нашей литературе можно найти произведение, которое выдержало бы столько изданий, как „Буревестник“ Горького. Его перепечатывали в каждом городе, он распространялся в экземплярах, отпечатанных на гектографе и на пишущей машинке, его переписывали от руки, его читали и перечитывали в рабочих кружках и в кружках учащихся». Арест Горького стал общерусским событием. Из Харькова за подписью 340 лиц на его имя было прислано послание, где говорилось: «Мы, харьковцы, надеемся, что могучее слово любимого русского писателя снова будет раздаваться с прежней силой и страстью, призывая нас к неустанному исканию правды жизни в борьбе за светлые идеалы ее».

Здесь оборву хронику общения Горького с русским студенчеством. Это общение продолжалось и позже, особенно в следующем, 1902 году. Но и того, что выше сказано, совершенно достаточно, чтобы воспринять и запомнить это многознаменательное общение писателя и молодежи. Сведения о нем прорывались в периодическую прессу, но факты становились известны и через переписку, а также через личное общение с Горьким. Здесь с удовлетворением повторю, что студенчество Юрьевского университета осведомлялось о тогдашнем Горьком через нижегородское землячество, я лично — через беседы с В. А. Десницким.

В эти годы юрьевские студенты были уже вовлечены в политическое забастовочное движение. Поэтому освободительная проповедь в произведениях и воззваниях Горького жадно осваивалась в Юрьеве. При жандармских обысках у студентов отбирались запрещенные произведения Горького, конечно — «О писателе, который зазнался» и «Весенние мелодии». В 1900 году Горький был избран почетным членом «Общества русских студентов в Дерпте»; как упомянуто выше, Горький через Десницкого передал Обществу «целую кучу книг». В библиотеке Общества заботливо собирались все вновь издаваемые книги Горького (одно время библиотекарем был я). Они жадно перечитывались и обсуждались в Обществе. И мне нет нужды говорить здесь подробно о Горьком — публицисте-трибуне. Напомню только некоторые призывы из статьи-прокламации «О писателе, который зазнался». Обли-

lib.pushkinskijdom.ru

чая обывательскую «публику», измельчавшую, робкую, покорную полицейскому режиму интеллигенцию, Горький гневно писал: «Ну, много ли среди вас настоящих-то людей? Может быть, человек пять на тысячу найдется таких, которые страстно верят, что человек есть творец и владыка жизни... как мало среди вас смелых... А уж вновь наступает время, когда... нужны герои!» Но, продолжает писатель, «скоро придут иные люди, люди смелые, честные, сильные — скоро!» Напомню еще, что в 1901 году написаны «Мещане», а в 1902-м — «На дне», и потом эти боевые пьесы исполнялись в Художественном театре, становясь целым событием общественности.

А в те же годы в Юрьеве возрастало студенческое забастовочное движение. К 1900 году там существовали подпольные революционные кружки. В начале 1901 года был создан «Союзный совет дерптских объединенных землячеств и организаций». Я вступил членом в эту организацию, и дальше мне придется сказать о себе самом.

Впервые я прочел две книжки «Очерков и рассказов» Горького летом 1899 года, и с тех пор Горький стал новым, третьим воспитателем моих гражданских чувств и взглядов. Вскоре я наизусть заучил «Песню о Соколе» — во второй, полной редакции. На студенческих вечеринках я с увлечением декламировал:

«Безумству храбрых поем мы славу! Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый Сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света! Пускай ты умер!.. Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету! Безумству храбрых поем мы песню!»

Певцом смелым и сильным духом я счел именно Горького. Взволновала и накрепко запомнилась легенда о пламенеющем сердце Данко, героя, ведущего свой народ к свободе. А когда в 1901 году опубликована была «Песня о Буревестнике», она заучена была мною наизусть, и на студенческих вечеринках я декламировал:

«Только гордый Буревестник реет смело и свободно над седым от пены морем... Вот он носится как демон, — гордый, черный демон бури .. В гневе грома, — чуткий демон, — он давно усталость слышит, — он уверен, что не скроют тучи солнца... Буря! Скоро грянет буря!.. Пусть сильнее грянет буря!»

Во власти революционной патетики Горького, ставшего Буревестником революции для передовой общественности России, я все теснее включался в деятельность нелегального «Союзного совета», а в 1902 году стал его председателем. Не буду говорить о подробностях политических забастовок юрьевских студентов; об этом по архивным документам рассказано в статье Н. С. Травушкина в журнале «Русская литература». Скажу только, что в конце февраля 1902 года движение усилилось; студенты, например, расклеили по городу воззвание «К обществу», и полиция и жандармерия сняли со стен около 35 экземпляров этих воззваний. Начались обыски и аресты; всего было арестовано 62 человека и в их числе — В. А. Десницкий и я. Потом мы с ним сидели последовательно в трех прибалтийских тюрьмах: в Юрьеве, Вендене и Вольмаре — в течение пяти месяцев. Так кончились наши студенческие годы.

О себе лично добавлю: мое участие в политическом студенческом движении было стимулировано несколькими мотивами, в частности изучением революционной литературы, начиная с «Коммунистического манифеста» и до доходивших до Юрьева номеров ленинской «Искры». Но в этот комплекс привходило сильное влияние революционной патетики раннего Горького. Без преувеличения скажу, что призывы Буревестника революции были в числе сильнейших стимулов моего гражданского поведения.

В те бурные годы нам с Десницким и в голову не приходило, что в будущем мы оба станем литературоведами-горьковистами.

lib.pushkinskijdom.ru

ХРОНИКА

К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КАРЛА МАРКСА

В ознаменование 150-летия со дня рождения Карла Маркса в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР 6 мая 1968 года было проведено заседание ученого совета института. Во вступительном слове доктор филолог. наук Ф. Я. Прийма охарактеризовал философско-эстетическое наследие гениального основоположника научного коммунизма и отметил его методологическую значимость для решения важнейших проблем, стоящих перед современным литературоведением.

В докладе «Карл Маркс о всемирной истории и проблемы мировой литературы» член-корр. АН СССР П. Н. Берков, обратившись к суждениям Маркса об истории и историческом процессе, показал, что для Маркса понятие «история человечества» было более широким, чем понятие «всемирная история», которое возникает только на определенном этапе развития общественной жизни. Докладчик подчеркнул, что Маркс различал «историю человечества», как процесс развития человеческого общества с древнейших времен, и «всемирную историю», возникшую в результате создания и непрестанного роста мирового рынка, который оказал огромное влияние на всю жизнь человечества — экономическую, политическую и культурную. Всемирная история охватывает как материальное, так и духовное производство, причем всемирная история материального производства — это история самого мирового рынка, всемирная история духовного производства — это история всемирной или мировой литературы.

Процесс развития капитализма, как показал Маркс, приводит человечество к отрицанию национальной ограниченности и к установлению всесторонней связи и всесторонней зависимости наций друг от друга. В результате из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература. Таким образом, отметил докладчик, всемирная или мировая литература существовала не всегда; она есть результат нового этапа всемирной истории, начавшегося со времени возникновения мирового рынка, т. е. с XVI века. Возникновение мировой литературы не отменяет и не упраздняет отдельные национальные и местные литературы, а создает качественно новые отношения между ними: как между отдельными литературами и мировой литературой, так и между самими отдельными национальными литературами или группами их. Отсюда необходимо, подчеркнул П. Н. Берков, различать понятия «история литературного развития человечества» как целое и «история мировой литературы» как этап, а именно новейший, современный этап. Говоря о том, что «образуется одна всемирная литература», Маркс и Энгельс имели в виду ситуацию середины XIX века, т. е. прежде всего образование всемирной буржуазной литературы. Наличие СССР и мощного лагеря социалистических стран, с одной стороны, и раздираемого внутренними противоречиями, но единого в своей ненависти к миру социализма лагеря стран капиталистических, с другой, наконец существование стран «неприсоединившихся» заставляет сейчас иначе смотреть и на современную мировую литературу, и на историю литературного развития человечества, и на историю мировой литературы с XVI века до 1917 года, и на задачи их изучения. При этом учение Маркса о всемирной истории и всемирной литературе попрежнему сохраняет свою методологическую ценность.

Кандидат филолог. наук А. Н. Иезуитов в докладе «Вопросы эстетики в „Капитале“ Карла Маркса» подчеркнул, что в своем главном труде основоположник научного коммунизма открыл важнейшие и непреходящие законы, управляющие материальной и духовной (в том числе эстетической) жизнью буржуазного общества, дал подлинно научное объяснение основных эстетических процессов, без глубокого осмысления которых представление о действительном характере буржуазного общества было бы существенно неполным. В то же время искусство и эстетика решительно поставлены Марксом в «Капитале» на службу научному коммунизму и делу рабочего класса. Их положение и судьба в условиях буржуазного общества выступали у Маркса как существенный аргумент в пользу коренного изменения капиталистического строя.

Маркс показал, что в условиях капиталистического производства искус-

lib.pushkinskijdom.ru

ство неизбежно становится товаром, извращается сам процесс художественной деятельности, искажаются представления о сущности эстетического чувства.

В «Капитале» Маркс обращается к творчеству многих выдающихся мыслителей и художников разных времен и народов. Это делает его труд настоящей энциклопедией мировой культуры. Мировое искусство и эстетика выступают у Маркса как верный и могущественный союзник, значительно увеличивая силу его собственного аналитического разоблачения капиталистического строя и позволяя читателям книги наглядно представить себе во всей исторической конкретности и художественной выразительности влияние процесса капитализации на жизнь каждого человека. Вместе с тем способность искусства верно запечатлевать важнейшие социально-экономические процессы, раскрывать их человеческое содержание является для Маркса подлинно эстетическим критерием, позволяющим определить истинную культурную ценность того или иного автора и его произведения.

В заключение докладчик остановился на том, что традиции «Капитала» — органичное включение вопросов эстетики в экономическое сочинение, взгляд на искусство как орудие глубокого познания и верного отражения экономической жизни общества — нашли свое творческое продолжение в работах В. И. Ленина, в особенности в его книге «Развитие капитализма в России», которая по праву может быть названа русским «Капиталом».

В докладе «Маркс и Герцен в их отношении к литературному наследию (Гомер, Данте, Шекспир)» кандидат филолог. наук К. И. Ровда показал, что во взглядах Герцена на проблему классического наследия и в мыслях Маркса по тем же вопросам поражает сходство ряда положений и оценок. Но то, что у русского мыслителя носит характер гениальных догадок, у Маркса приобретает законченное выражение и последовательно материалистическое обоснование. Вместе с тем логика философско-эстетического развития Герцена при всех зигзагах и поворотах вела его в направлении марксизма. Понимание диалектики исторического процесса позволило Герцену близко подойти к решению многих вопросов исторической преемственности в развитии художественной культуры. Взгляд на историю как на борьбу классов помог ему осознать процесс развития общества как непрерывное движение через противоречия, как неизменное отрицание старого и утверждение нового. Герцен высказывает гениальную догадку в духе Маркса о неповторимости известных форм искусства, возникшего на более низких ступенях общественного развития, и неравномерности развития искусства и общества. Мысли Герцена о буржуазии перекликаются с известными положениями «Манифеста Коммунистической партии». В то же время прозорливые догадки великого русского революционного демократа получают в трудах Маркса развернутое научное обоснование и дальнейшую разработку с точки зрения материалистического понимания истории. Смена форм человеческого мышления и литературных форм, которая рассматривалась Герценом как независимый от материальных интересов процесс, находит у Маркса прочную основу в учении о смене общественно-экономических формаций как результате революционных переворотов в развитии производительных сил и производственных отношений.

Докладчик подчеркнул, что в вопросе об отношении к литературному наследию прошлых эпох марксизм представляет собою наиболее последовательное и объективное учение. Борьба Герцена за правильное отношение к наследию прошлого также была явлением прогрессивным и возвышала его над многими буржуазными и мелкобуржуазными мыслителями (Прудон, Бакунин, Ткачев и др.). К. И. Ровда подробно остановился затем на отношении Маркса и Герцена к крупнейшим деятелям искусства — Гомеру, Данте, Шекспиру, представляющим три великие эпохи в истории человеческой культуры: античность, средневековье, Возрождение.

Герцен воспринимал Гомера скорее собственно поэтически и был менее чувствителен к тем реальным отношениям, которые нашли отражение в гомеровских поэмах, тогда как Маркс, не уступая Герцену в чуткости к поэтическим красотам Гомера, глубже вникал в сущность реальных отношений и философских мыслей, нашедших свое выражение в творениях греческого певца. Особое место занимал в жизни Маркса и Герцена Данте как поэт и человек. Оба они находили в поэзии и личности Данте пример мужества и активности, любви к жизни и презрения к тем, кто равнодушен к жизненной борьбе. Маркс и Герцен заимствовали множество цитат из «Божественной комедии», которые служили им оружием против их политических врагов. Тесная и деятельная связь Маркса и Герцена с действительностью, активное участие в общественно-политической борьбе своего времени — при всем различии самого характера этой борьбы — позволяли им воспринимать творчество великого флорентийца как живое явление, как источник разящей сатиры. Истолкование шекспировского творчества Марксом и Энгельсом составило высшую точку в развитии «шекспиризма» XIX века. Маркс вскрыл социально-историческую почву, на которой выросло творчество Шекспира, отметил непреходящую ценность «шекспиризации» для искусства настоящего и будущего. Для Герцена, как и для Маркса, Шекспир — реалист, отличающийся беспредельной глубиной по-

lib.pushkinskijdom.ru

нимания действительности. Но главное, что привлекало Герцена в Шекспире, — его гуманизм, изображение трагического конфликта человека с враждебной ему действительностью.

В заключение К. И. Ровда отметил, что Герцен выступал не только как предшественник Маркса, но и как его современник и союзник в борьбе против одностороннего отношения к художественному наследию прошлого со стороны дворянских и буржуазных ученых и сектантски настроенных мелкобуржуазных социалистов.

Доклад доктора филолог. наук Г. М. Фридлендера «Конспекты Карла Маркса по истории литературы (новые материалы)» был посвящен характеристике хранящихся в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС и подготовляемых в настоящее время к печати Институтом русской литературы АН СССР конспектов и выписок Маркса по истории мировой литературы.

Как отметил докладчик, на протяжении всей своей жизни Маркс уделял громадное внимание истории мировой литературы. Об этом свидетельствуют, в частности, сохранившиеся в рабочих тетрадях Маркса конспекты книг Ж.-Ш.-Л. Симонда де Сисмонди «Исторический обзор литературы юга Европы» (в английском переводе Роско) и Ф. Бутервека «История поэзии и красноречия с середины XIII века», которые Маркс изучал в 1851—1852 годах (отрывок из марксовского конспекта названной книги Ф. Бутервека см. в журнале «Русская литература», 1968, № 2).

Оба указанных конспекта составлены Марксом для памяти и не содержат каких-либо собственных его замечаний и выводов. Тем не менее они представляют очень большой интерес, так как в них отражены многие черты личности Маркса — борца и революционера, его отвращение к воинствующему клерикализму, ко всем проявлениям духовного и политического гнета, к литературному прислужничеству и раболепию.

Основоположники марксизма критически подходили к буржуазной литературной науке. Они считали, что всю историю культуры надо глубоко и тщательно изучать сызнова с позиций исторического материализма. Вот почему Маркс внимательно изучал творчество множества даже второстепенных представителей итальянской, испанской, португальской, французской, английской, немецкой литературы, о чем свидетельствуют его конспекты. Они ярко иллюстрируют энциклопедизм интересов Маркса и неутомимый, постоянный исследовательский труд, который позволил ему стать величайшим революционером в области изучения мировой культуры.

Доктор филолог. наук Н. И. Пруцков в докладе «Письмо Карла Маркса в редакцию „Отечественных записок“» рассказал об истории проникновения этого письма в русскую нелегальную и легальную печать, о его роли в революционно-освободительном движении, о его воздействии на писателей. Письмо Маркса докладчик рассмотрел в связи с теми работами и высказываниями основоположников научного коммунизма, которые были посвящены России и в которых без оглядки на царскую цензуру освещались проблемы, не получившие полного анализа в письме («Послесловие к работе „О социальном вопросе в России“», предисловие к русскому изданию «Манифеста Коммунистической партии» в переводе Г. В. Плеханова и др.).

Докладчик подробно остановился на «Горьком упреке» — ответе Гл. Успенского на письмо Маркса. Г. И. Успенский популяризировал письмо Маркса среди своих знакомых и товарищей по работе в русских журналах, он выражал глубокое сожаление, что письмо Маркса русская журналистика не заметила, рекомендовал редактору «Русских ведомостей» В. Соболевскому сделать из Марксова письма извлечения на страницах своей газеты. Наконец, он решил написать специальную статью по поводу письма Маркса. Так появился «Горький упрек» — одно из выдающихся произведений русской публицистики 80-х годов. Статья Успенского предназначалась для «Волжского вестника», но была запрещена цензурой. В рукописных списках «Горький упрек» был известен широким кругам казанской интеллигенции в тот момент, когда в Казани развернулась борьба между марксистами и народниками. Полный текст статьи Успенского впервые был найден и опубликован старейшим советским литературоведом Н. К. Пиксановым в 1933 году.

В «Горьком упреке» Успенский высоко оценивал Марксов метод анализа социально-экономических процессов и соглашался с основным выводом Маркса о том, что Россия после 1861 года развивается именно по капиталистическому пути. Письмо Маркса Успенский рассматривал как «смертный приговор» для тех, кто возлагал и возлагает надежды на русскую общину, которая якобы может избавить Россию от язв западноевропейского капитализма. Из этого вовсе не следует, что Успенский — автор «Горького упрека» стал марксистом. Влияние идей Маркса на Успенского несомненно и реально ощутимо, но неразвитость классовой борьбы пролетариата в России 80-х годов не позволила писателю признать в пролетариате могильщика ненавистного ему «купонного» строя жизни. Работы Маркса, в представлении Успенского, были не идейным оружием поднимавшегося в то, время на борьбу класса пролетариев, а средством обороны личности против «купона».

lib.pushkinskijdom.ru

Несмотря на указанную ограниченность, статья «Горький упрек» в целом — одно из программных произведений старой русской демократической публицистики той эпохи, когда идеи марксизма начали пробивать себе путь в России. Успенский смело шел навстречу этим идеям. Его ответ на письмо Маркса — не только отражение личных его исканий, он отражал и все возрастающий авторитет марксизма в широких демократических кругах русского общества. Чувствами и мыслями представителей этих кругов и руководствовался Успенский, говоря с глубочайшим уважением и признательностью о Карле Марксе.

Член-корр. АН СССР В. Г. Базанов в докладе «„Капитал" Карла Маркса в годы „хождения в народ" в России (1872—1875)» осветил чрезвычайно важный для более глубокого и конкретного понимания русского общественно-литературного движения второй половины XIX века вопрос о путях и способах восприятия и осмысления наследия Маркса — в первую очередь «Капитала» — революционным народничеством 70-х годов (доклад опубликован в настоящем номере журнала).

Закрывая заседание ученого совета, Ф. Я. Прийма отметил актуальность и высокий теоретический уровень всех заслушанных докладов.

А. Н. ИЕЗУИТОВ

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. ГОРЬКОГО

Огромный интерес к деятельности выдающегося художника слова, неутомимого борца за революционный гуманизм, вызван не только благодарной памятью его современников и потомков. Для миллионов читателей творчество основоположника социалистического реализма является богатейшим источником духовного роста. Актуальность и неумирающая действенность — как бы вечные спутники Горького: они определяли направленность выступлений писателя при жизни, они характеризуют место и роль его наследства в наши дни.

Органическую связь горьковедения с проблемами современной культуры, литературы, критики и лингвистики продемонстрировала конференция, организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Ленинградским университетом,* проходившая с 16 по 20 апреля 1968 года.

Конференция привлекла большой круг исследователей советской, русской и зарубежной литератур. Гостями ленинградцев были представители Москвы, Киева, Риги, Днепропетровска, Саратова, Горького, Владивостока, Нижнего Тагила, Херсона, Измаила, Петрозаводска, Казани, Воронежа, Таллина, Омска, Иванова и др. С докладами выступили ученые из ГДР.

Конференцию открыли два пленарных заседания. После вступительного слова декана филологического факультета ЛГУ Б. Г. Реизова с докладами выступили: член-корр. АН СССР Н. К. Пиксанов — «Патетика раннего Горького в юношеском восприятии. Из моих студенческих воспоминаний»; доктор филолог. наук К. Д. Муратова — «Итоги и задачи горьковедения»; проф. Б. Н. Головин — «Творчество М. Горького и культура русской художественной речи»; проф. Е. И. Наумов — «М. Горький и литературная современность»; доктор филолог. наук Л. С. Ковтун — «Разговорный язык в художественном тексте. М. Горький — один из создателей языка русской художественной литературы нового времени»; проф. А. В. Федоров — «Произведения М. Горького как объект художественного перевода».

В составе конференции работали три секции: литературоведческая, «Язык и стиль М. Горького», «Произведения М. Горького в переводах».

Характер и доля участия исследователей языка и стиля, вопросов теории перевода весьма показательны для общей картины конференции и отражают современное развитие различных отраслей филологической науки, занимающихся изучением наследия М. Горького.

В секции «Язык и стиль М. Горького» прослушано 36 докладов, в которых подвергнуты анализу существенные черты горьковского языка. Большинство докладов лингвистов были связаны с вопросами составления словаря М. Горького, организационным центром которого является Ленинградский университет. Участники конференции с благодарностью вспоминали проф. Б. А. Ларина,

---

* См.: Программа и тезисы научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Горького. Изд. Ленинградского унив., 1968, 149 стр.; в работе конференции были отступления от намеченной заранее программы. Некоторые материалы, использованные в докладах, были опубликованы в ряде изданий (см., например, сборник «М. Горький и его современники» (Л., 1968), журналы «Русская литература» (1968, № 1) и «Звезда» (1968, № 3)).

lib.pushkinskijdom.ru

инициатора этого важного начинания, отмечали работу доктора филолог. наук Л. С. Ковтун.

На заседаниях секции «Произведения М. Горького в переводах», где состоялось 10 докладов, характеризовались особенности, значение, масштабы и перспективы изданий произведений писателя на языках мира.

В литературоведческой секции было прочитано 23 доклада.

Ниже мы предлагаем обзор выступлений литературоведов.

Своеобразным было слово Н. К. Пиксанова, современника Горького и одного из основоположников горьковедения (см. публикацию в настоящем номере журнала).

К. Д. Муратова в докладе «Итоги и задачи горьковедения» определила главные тенденции в изучении писателя и наметила очередные задачи горьковедения.

Е. И. Наумов заострил внимание на необходимости бо́льшей связи горьковедения с литературным процессом наших дней. Опыт Горького — художника и теоретика литературы — принадлежит не только прошлому, он активно касается современного искусства и критики. Так, в дискуссии о художественной правде, развернувшейся на страницах журнала «Вопросы литературы», было бы полезно учесть высказывания Горького, который так много писал по этому вопросу. Суждения писателя о правде факта и правде жизни вытекали из мучительных и драматических размышлений Горького над собственной практикой; они отражают то влияние, которое оказали на эстетические воззрения писателя беседы и переписка с Лениным. Докладчик остановился также на фактах ненаучного использования высказываний Горького об отдельных писателях: в последние годы появилась тенденция обходить молчанием критические замечания Горького о И. Бунине, М. Цветаевой, Н. Тихонове и др.

При определении методологических принципов современного литературоведения и критики, подчеркнул Наумов, также имеет существенное значение обращение к позиции Горького. «Знакомясь, — сказал Наумов, — с головокружительными пируэтами сторонников структурализма, видящих себя в авангарде современной мысли, невольно хочется воскликнуть: „Назад — к Горькому!“ Это не означает, конечно, что все свои суждения о советской литературе, об ее эстетических основах мы должны ограничивать только взглядами Горького. Но их основополагающее значение несомненно».

Проф. ЛГУ Л. А. Плоткин прочитал доклад на тему «Концепция человека в эстетике М. Горького».

Ряд докладов был посвящен проблемам историзма, традиции и новаторства в художественном методе Горького.

Доцент ЛГУ Н. И. Никулина в докладе «Традиции и новаторство в романах М. Горького» рассматривала вопрос о Горьком — создателе нового типа романа, соответствующего изображению новой исторической обстановки. Ведущим структурным принципом внешне традиционных по жанру произведений Горького (семейная хроника — «Дело Артамоновых», роман становления — «Жизнь Клима Самгина») является органическая связь между политической позицией человека и его характером.

Обусловленность жанрового своеобразия произведений Горького, в частности «Жизни Клима Самгина», авторским замыслом, авторским отношением к изображаемому подчеркнул доцент Петрозаводского университета Л. Я. Резников в докладе «К историзму М. Горького».

В докладе доцента ЛГУ Е. А. Никулиной «Проблема жанра в драматургии М. Горького» на примере пьес Горького советского периода анализировалась жанровая природа, эстетическая сущность конфликта, составляющего их драматическую основу.

Каждую из пьес Горького приводит в движение конфликт социальный, конфликт «миропонимания». В нем получают свое преломление противоречия революционной эпохи — те «бури классовых драм», многообразные коллизии, которыми сопровождалось крушение старого мира и рождение нового.

Средствами драматической литературы Горький глубоко и многогранно раскрывал связи человека с эпохой, сдвиги, которые вызывало новое время в духовной жизни общества, в нравственном мире отдельного человека. Но это качество драматургического реализма Горького связано и с новым типом конфликта, и с новаторским использованием возможностей разных жанров и их обогащением.

Жанровая природа пьес Горького очень сложна. В них органично переплетаются разные начала. Но в поэтике пьес можно проследить тонко осуществленное художественное единство. В них ощутима ведущая жанровая окраска, которой определяется цельность пьесы как социально-психологической драмы, высокой комедии и т. п.

Опыт Горького-драматурга показывает, что успех развития драмы не на пути дедраматизации, утраты специфических признаков драматического способа изображения жизни, не на пути отрицания жанра, смысла жанрового единства в пьесе, а в наиболее активном использовании возможностей каждого жанра и в поисках обогащения этих возможностей.

Целью доклада доцента ЛГУ Н. И. Соколова «М. Горький и демократическая литература 1860—1880-х годов» было отметить место писателей-демократов в разные периоды жизни Горького.

Особенностью отношения Горького к писателям-разночинцам является то,

lib.pushkinskijdom.ru

что для него их творчество было не только историей, но живым, действенным явлением и в 80—90-е годы, когда складывалось мировоззрение и литературные взгляды великого пролетарского писателя. Продолжавшаяся проповедь народнических учений и острая критика их русскими марксистами в тот же период обусловили обостренный интерес молодого Горького к литературе о пореформенной русской деревне; уже тогда вырабатывался в нем трезвый скептицизм к идиллическим изображениям «мужика» и крестьянской общины.

Сочинения писателей-демократов способствовали писательскому самоопределению Горького на пути реализма. В его произведениях о дореволюционной России немало картин и образов, перекликающихся с творчеством Гл. Успенского, Помяловского, Кущевского и других.

В годы острой борьбы с идеологией «мещанства», а также в пору реакции после поражения революции 1905 года Горький противопоставляет идейному распаду буржуазной интеллигенции демократизм, гуманизм передовой русской литературы XIX века, в развитие которой большой вклад внесли и писатели-разночинцы 60-х и последующих годов.

В советское время Горький широко пропагандировал демократическую литературу прошлого, подчеркивая ее познавательный и воспитательный смысл.

Сопоставлением «Записок охотника» и цикла «По Руси» ст. научн. сотр. ИРЛИ Л. Н. Назарова сделала заявку на большую, еще не разработанную тему «К вопросу о традициях И. С. Тургенева в творчестве М. Горького». Несмотря на разность исторических эпох, отраженных в «Записках охотника» и сборнике «По Руси», эти книги можно сравнивать благодаря общности задач, которые ставили перед собой писатели, создавая их: показ несоответствия между богатыми духовными силами, талантливостью русского народа и его невыносимым положением. Л. Н. Назарова отметила ряд созвучных мотивов, приемов, присущих художественным повествованиям Тургенева и Горького и объясняющихся в данном случае общностью жанров: она остановилась на значении и функции образа рассказчика, этнографизме, фольклоризме, роли и месте русской песни в развитии сюжета и характеристике героев, автобиографизме «Записок охотника» и цикла «По Руси».

Значение фольклора в эстетике Горького рассматривалось в докладе доцента Новгородского пединститута С. И. Долженко «М. Горький и новгородский эпос».

В двух докладах анализировался крестьянский вопрос в творчестве и высказываниях Горького.

Доцент Омского университета Е. И. Беленький в докладе «Проблема положительного героя в повести М. Горького „Лето“» наметил новые, оригинальные линии в трактовке этого произведения. Хотя «Лето» не имеет того значения, которое принадлежит всемирно известному роману «Мать», оно помогает многое уяснить в принципах подхода писателя к решению одной из важнейших проблем социалистической литературы — проблемы изображения русской революции и ее героя. Писатель декларирует идейно-стилевое задание писать о людях революции «цветными словами» и право на заострение положительного, на «прибавление хорошего» в изображении возникающих и еще не получивших распространения положительных явлений. Это приводит к некоторому преувеличению сознательного и организованного начала в жизни деревни в годы реакции. Подчеркивая, что Досекин для села «птица новая и редкая», Горький счел, однако, возможным поставить его в центр повести о деревне, утверждая этим свое понимание типического. В повести заметно стремление писателя отойти от аскетических интонаций, свойственных решению любовной темы в «Матери», но и в «Лете» эта тема раскрывается несколько рационалистично. Политическими событиями определяется хронология повести, содержание ее важнейших коллизий, «роль и развитие характеров». Это позволило писателю наглядно показать приобщение деревни к магистральному движению революционной эпохи. Но известная изоляция политической линии от повседневной трудовой жизни деревни приводит нередко к однолинейности в изображении героев и снижает художественную силу произведения.

Доцент Воронежского университета В. П. Скобелев в докладе «Спор М. Горького и К. Федина о мужике в 20-е годы. К проблеме „Власти земли“ и революции», возражая против мнения Е. А. Краснощековой, что спор о мужике, возникший в переписке Горького и Федина во второй половине 1925-го—начале 1926 годов, был основан в значительной мере на недоразумении, исследовал позиции обоих писателей и показал их расхождения в понимании психологии, быта крестьянина.

Многогранно было представлено на конференции исследование личных, творческих, общественных взаимоотношений Горького с современниками. Обстоятельно, с привлечением документов проследил московский литературовед кандидат филолог. наук Н. А. Трифонов общность идейных, общественных позиций, временные размолвки и охлаждения, сотрудничество и дружбу двух выдающихся деятелей культуры XX века — Горького и Луначарского.

Как видно из докладов, наметилась новая тенденция в разработке проблемы «Горький и советские писатели». Если прежде изучались преимущественно те связи, где налицо или прямая учеба

lib.pushkinskijdom.ru

или влияние, то теперь рассмотрение писателей, непохожих на Горького или даже в чем-то противостоящих ему, позволило шире раскрыть литературный процесс эпохи и отчетливее представить творческие индивидуальности.

Возражая Е. И. Наумову, доцент Ивановского педагогического института П. В. Куприяновский заметил, что не для всех советских писателей и в 20-е годы Горький был бесспорным авторитетом: Горького не принимали рапповцы. Это необходимо иметь в виду при рассмотрении темы «Горький и Фурманов», которая еще не получила всестороннего освещения, хотя имеется большой документальный материал. В своем докладе П. В. Куприяновский обратился к одному аспекту этой темы, а именно — «Творчество Д. А. Фурманова в свете горьковских оценок». Анализируя известные, малоизвестные и неизвестные высказывания Горького о произведениях Фурманова, докладчик подчеркнул, что горьковские суждения необходимо рассматривать в связи с конкретно-историческими условиями развития советской литературы 20-х годов.

В критических замечаниях Горького много верного, и Фурманов, перерабатывая «Чапаева», стремился избавиться от того, за что упрекал его Горький («пишете как очевидец, а не изображаете как художник»). Вместе с тем горьковские высказывания нельзя канонизировать: в них недостаточно учтена творческая индивидуальность молодого писателя, его новаторская роль в советской литературе 20-х годов.

Доктор филолог. наук В. В. Тимофеева рассказала о замысле Горького создать в 1912 году отдел общественной и политической сатиры в журнале «Современник» и попытке привлечь к осуществлению этого замысла Сашу Черного.

Проф. Института культуры им. Крупской А. И. Хватов в докладе «М. Горький и М. Шолохов» не касался всех сторон этой большой темы, а остановился лишь на сравнительном рассмотрении принципов психологического анализа в творчестве М. Горького и М. Шолохова.

С докладом «М. Горький и Н. Тихонов» выступил кандидат филолог. наук В. А. Шошин. Он подчеркнул, что Тихонов является одним из писателей, наиболее широко воспринявших литературно-общественные позиции Горького.

Доцент Днепропетровского университета Н. Ф. Винник в докладе «М. Горький и Аветик Исаакян. (К вопросу о горьковских традициях в повести «У них есть знамя» А. Исаакяна)» охарактеризовала связи Горького с армянским писателем, начавшим свой литературный путь одновременно с ним и способствовавшим своими переводами ознакомлению армянских читателей с автором «Песни о Буревестнике».

Горьковская концепция человека — борца и победителя — оказала сильное воздействие на Исаакяна, искавшего в 90-е годы свое место в общественной и эстетической борьбе эпохи.

Повесть «У них есть знамя» (1932), написанная после встречи с Горьким, созвучна не только рассказу «Вездесущее»; в ней ощутимы мотивы, образы, идеи обличительной горьковской публицистики 900-х годов, в частности «Города Желтого Дьявола».

Международный авторитет Горького в вопросах культуры и искусства раскрывают доклады, освещающие связи Горького с зарубежными писателями, популярность его произведений в других странах.

На богатом эпистолярном материале (в том числе и на неопубликованных документах) был построен доклад доцента ЛГУ Ю. В. Ковалева «М. Горький и Г. Уэллс». Докладчик рассказал о встрече Горького и Уэллса в 1920 году в Петрограде, в период их сближения и интенсивного сотрудничества (в связи с деятельностью комиссии по улучшению быта ученых и организацией издательства «Всемирная литература»).

Ст. научн. сотр. ИРЛИ К. И. Ровда в докладе «Горький и Елин Пелин», опираясь на статьи своих предшественников (Д. Ф. Марков, П. Русев, В. Малеева и др.), показал решающую роль внутренних закономерностей развития национальных литератур в восприятии внешних влияний.

Крупнейший болгарский писатель Елин Пелин (1878—1949) испытал на себе длительное воздействие творчества Чехова, влияние же Горького и интерес к его произведениям были связаны с определенными периодами творческих исканий Елина Пелина. Лишь в народно-демократической Болгарии перед писателем открылась возможность более глубокого понимания Горького — социалистического реалиста и перехода на позиции нового творческого метода.

В докладе доцента ЛГУ И. М. Порочкиной «Значение воспоминаний М. Горького о Л. Толстом для славянского толстоведения», построенном на малодоступных материалах славянской периодики 20—30-х годов, а также публикаций мемуарного характера о Толстом, было показано международное значение портрета, созданного Горьким в 1919—1923 годах. Появление воспоминаний Горького о Толстом в большинстве славянских стран было воспринято прогрессивными кругами, как «освобождение великой личности от унизительной легенды» (чешский поэт С. К. Нейман) и «возвращение» Толстого читателю (болгарский писатель Крум Кюлявков) Мемуары Горького с конца 20-х годов прочно входят в научный обиход, помогая более трезвому и свободному от полемических крайностей восприятию Толстого как специалистами, так и широким читателем. Со временем и сами эти воспоминания популярного на Западе русского пролетарского писа-

lib.pushkinskijdom.ru

теля воспринимаются в ряду наиболее значительных его произведений, «включаются в опыт пролетарской литературы» (И. Цветков).

Месту горьковской драматургии в театральном репертуаре Польши 1900—1960-х годов, роли пьес Горького в творчестве отдельных режиссеров и актеров был посвящен доклад Д. Н. Аврова «Произведения М. Горького на польской сцене». Используя материалы польской печати, Д. Н. Авров показал, что интерес к писателю возрастал в периоды оживления общественного движения и затухал во время идейного спада. Постановки горьковских пьес в начале 900-х годов оказывали революционизирующее влияние на польского зрителя.

В 1956—1957 годах — годах идейного кризиса театра ПНР, когда в репертуаре польских театров почти отсутствовали советские пьесы, существенное значение имели постановки «Вассы Железновой» в белостокском театре им. Венгерки, «Врагов» во вроцлавском драматическом театре.

В 1960—1966 годах были поставлены спектакли «На дне», «Егор Булычев и другие», «Дачники», «Дети солнца». Несмотря на сложность и противоречивость вхождения горьковской драматургии в театральный репертуар Польши, пьесы Горького сыграли заметную роль в борьбе за театр Польши, строящей социализм.

Доцент ЛГУ Н. В. Спижарская в докладе «М. Горький на страницах социалистической прессы Германии в 1905—1907 годах» показала острую идейно-эстетическую борьбу, которая велась на страницах социал-демократической и буржуазной (прогрессивной, либеральной, реакционной) печати вокруг Горького. Пропаганда творчества Горького как «звонкоголосого буревестника революции» (Р. Люксембург), обсуждение идейно-художественной проблематики горьковских произведений, вопроса о новом герое перерастали в полемику о движущих силах революции.

С докладом «Горький на немецкой сцене» выступила И. Штаухе (ГДР). Драматургия Горького в Германии всегда перекликалась с прогрессивным социальным и политическим движением. Немецкие постановщики пьес Горького уже в начале века поняли их идейную значимость. Примером может служить постановка «На дне», состоявшаяся в 1903 году в Берлинском Малом театре (Kleines Theater); режиссер-постановщик Рихард Валентин сумел глубоко проникнуть в революционное содержание философской драмы.

Эту традицию продолжил в 20-е годы Эрвин Пискатор, который ставил Горького преимущественно для рабочих («Враги» в 1920 году, «Мещане» в 1922 году, «На дне» в 1926 году).

В ГДР пьесы Горького прочно вошли в репертуар немецкого театра. Зрители воспринимают их как актуальные произведения, перекликающиеся не только с социально-политическими, но и с философскими и этическими вопросами современности.

С именем Горького связаны важные поворотные пункты в истории немецкого театра: преодоление сценического натурализма и зарождение реалистического театра в начале века, основание пролетарского политического театра в 20-е годы и создание социалистического театрального искусства ГДР.

Доцент ЛГУ В. А. Новикова в докладе «Бенгальские писатели о М. Горьком» осветила историю давней популярности Горького в Индии. Горький был в числе первых русских писателей, с произведениями которых знакомился индийский читатель. При этом Горькому здесь принадлежит особая роль как художнику, несущему революционные идеи.

В 1912 году Горький вступает в переписку с видными деятелями индийского национально-освободительного движения — Шьямаджи Кришнавармой и Б. Р. Камой. В эти же годы произведения М. Горького в английских переводах читает Р. Тагор и другие индийские писатели.

Непосредственно на бенгальский язык произведения Горького начинают переводиться только после Великой Октябрьской социалистической революции. В условиях подъема национально-освободительной борьбы в Индии в 1920-е годы особое значение для Бенгалии приобретает роман «Мать», переводы которого неоднократно печатаются в периодических изданиях и выходят отдельными книгами.

В 1930-е годы популярность Горького в Бенгалии возрастает. Этому способствуют личные контакты писателя с отдельными литераторами Индии.

Освобождение Индии от колониальной зависимости (1947) усилило интерес индийцев к советской культуре и литературе и, естественно, к творчеству Горького. В 1940—1950-е годы на бенгальский язык переведены все основные произведения Горького.

Прогрессивные писатели Бенгалии, участвуя в острой и сложной идейной борьбе, опираются на творческий опыт Горького, который помогает им глубоко и правдиво отражать жизнь своего народа.

Зухейр Багдади (Дамаск) в докладе «М. Горький в Сирии и Ливане» показал, что творчество Горького помогает ознакомлению арабов с русским миром и служит делу воспитания их в революционном духе. Особенно популярны в арабских странах роман «Мать» и ранние романтические новеллы.

Первое знакомство в Сирии и Ливане с творчеством Горького произошло в 30-е годы через французские переводы. С 40—50-х годов Горький занимает уже большое место в работе переводчиков этих стран. Полный текст романа «Мать»

lib.pushkinskijdom.ru

на арабском языке появился впервые в 1954 году. Роман «Мать» был быстро распродан, и было предпринято издание собрания сочинений Горького в 5-ти томах. Одновременно в газетах и журналах Сирии и Ливана появляются переводы произведений Горького, в основном рассказов раннего периода.

Горький оказывает воздействие на творчество арабских писателей. Так, в 1954 году сирийский романист Ханна Мина закончил работу над своим первым романом «Синие лампы», написанным под сильным влиянием Горького.

Литературная общественность Сирии и Ливана в 1958 году широко отметила 90-летие со дня рождения Горького; в настоящее время, несмотря на трудности и противоречия, которые обнаружились в понимании арабскими писателями Горького, имя великого пролетарского художника остается для них образцом служения революционным идеалам.

На пленарных и секционных заседаниях развернулась дискуссия, способствовавшая дальнейшему углублению затронутых вопросов.

В ряде выступлений получил поддержку тезис Е. И. Наумова о необходимости всестороннего изучения горьковских высказываний о советской литературе, советских и русских писателях.

Н. И. Желтова отметила, что примером такого тщательно аргументированного исследования явилась статья В. Шошина «М. Горький и Н. Тихонов» (в сб. «М. Горький и его современники»), основные положения которой автор доложил на конференции. Появление этой работы, сказала Н. И. Желтова, тем более важно и своевременно, что в ряде зарубежных исследований, в частности польских, допускаются ошибки в истолковании эстетической позиции раннего Тихонова (статья Северына Полляка «В поисках мифа героя. Первое десятилетие творчества Тихонова». «Slavia Orientalis», 1967, № 3).

Особенно оживленными были прения по докладу В. П. Скобелева. В. Шошин подчеркнул творческий характер доклада, побуждающего к размышлениям. Он отметил необходимость более глубокого изучения различных проблем, связанных с изображением крестьянства в советской литературе и, в частности, в творчестве Горького и Шолохова. В. Шошин считает, что оценка Горьким трагедии Есенина также основывается на горьковском восприятии деревни в 20-е годы. По его мнению, Горький недооценивал крестьянство как выразителя существенных черт русского национального характера.

В. В. Бузник, говоря о серьезности постановки вопроса в докладе В. П. Скобелева, в то же время обратила внимание на то, что, несмотря на некоторые расхождения во взглядах на крестьянство, М. Горький и К. Федин в конечном счете были единомышленниками, их объединяла и близкая концепция человека, личности.

Актуальность доклада В. Скобелева, связь его с важными вопросами современной жизни и литературы о деревне подчеркнул доктор филолог. наук В. А. Ковалев.

К. Д. Муратова признала плодотворными суждения Е. И. Беленького о повести «Лето». В то же время она отметила, что отношение Горького к деревне сложно и необходимо изучать его исторически, по отдельным периодам.

Ф. Г. Бирюков (Москва) выступил с резкой оценкой позиции Горького по отношению к литературе о деревне. Возражая ему, К. Д. Муратова показала, что Горький положительно отзывался о целом ряде крестьянских писателей (Подъячев, Касаткин), и у нас нет оснований для отрицательного вывода, который делает Ф. Г. Бирюков. Максималистскую требовательность Ф. Г. Бирюкова отметил В. Г. Базанов, подчеркнувший сложность крестьянской проблемы не только в восприятии Горького, в литературе, но и в самой действительности.

Выступавшие в прениях также говорили о методике и методологии изучения влияний, идейно-художественных совпадений, проблемы традиций и новаторства (В. А. Ковалев, К. Д. Муратова); об изучении романтизма раннего творчества Горького (Н. И. Желтова, К. Д. Муратова) и др.

Значение настоящей конференции в разработке актуальных проблем горьковедения и современной литературной критики подчеркнул В. А. Ковалев. Велика работа, проведенная советскими литературоведами по углубленному изучению творчества Горького. Чествование писателя будет иметь широкое международное звучание, оно приковывает внимание общественности к наследию художника, активно участвующего в борьбе за передовые идеалы; глубокий научный подход к горьковедческим проблемам способствует освобождению от шаблонов и догматизма в литературоведении. В. А. Ковалев приветствовал пафос выступлений участников конференции, стремившихся вникнуть в сложность, противоречивость анализируемых явлений и, в частности, горьковских суждений по тем или иным вопросам. Надо помнить, сказал Ковалев, что при всей широте Горький не мог «включить» в себя все линии, все идейно-художественные тенденции литературы нашей эпохи.

Говоря о докладах, посвященных теме «Мировое значение Горького», П. С. Выходцев особо отметил их методологическое значение, стремление показать воздействие Горького — основоположника метода социалистического реализма — на литературный процесс XX века.

На заключительном пленарном заседании В. Г. Базанов, положительно

lib.pushkinskijdom.ru

оценив результаты конференции, осветившей связь творчества и деятельности Горького с прогрессивными идеями нашего времени, указал, что, решая горьковедческие проблемы, надо иметь в виду ожесточенную борьбу, которая ведется за рубежом за и против Горького; споры о Горьком из литературоведческой сферы переходят в идеологическую, политическую.

Конференция показала, что горьковедение является ныне одной из наиболее развитых областей марксистской филологической науки.

Н. И. ЖЕЛТОВА

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ 80-ЛЕТИЮ В. П. АДРИАНОВОЙ-ПЕРЕТЦ

13—14 мая 1968 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось совещание на тему «Пути изучения русской литературы X—XVII веков». Это совещание, организованное сектором древнерусской литературы, было посвящено 80-летию со дня рождения выдающегося специалиста в области древнерусской литературы члена-корреспондента АН СССР, доктора филологических наук, профессора Варвары Павловны Адриановой-Перетц. В работе совещания приняли участие ученые Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Новосибирска, Ярославля, Вильнюса, Еревана, Куйбышева. На заседаниях присутствовали гости из Англии, Болгарии, Польши и Финляндии.

Открывая совещание, директор института член.-корр. АН СССР В. Г. Базанов отметил большие научные успехи, достигнутые сектором древнерусской литературы, руководимым членом-корр. АН СССР Д. С. Лихачевым, подчеркнув ту роль, которую сыграла Варвара Павловна Адрианова-Перетц в организации и становлении этого центра изучения литературы Древней Руси. Рассмотрев круг научных проблем, разработанных Варварой Павловной, и отметив их важность и актуальность, В. Г. Базанов поблагодарил юбиляра за самоотверженный и благородный труд. Наша конференция, закончил свое выступление В. Г. Базанов, — признание больших заслуг Варвары Павловны.

Затем Д. С. Лихачев огласил письмо В. П. Адриановой-Перетц, обращенное к участникам совещания, в котором она передавала дружеский привет и пожелание успехов докладчикам.

Исследователь литературы может быть литературоведом или историком литературы. Варвара Павловна — историк литературы по преимуществу — так начал свое выступление, посвященное обзору трудов В. П. Адриановой-Перетц в связи с построением истории русской литературы XI—XVII веков, Д. С. Лихачев. Это обусловлено не только способностью Варвары Павловны к широким обобщениям, но и глубокими знаниями в области истории и искусства Древней Руси. С самого начала своей научной деятельности Варвара Павловна обращается к темам, важным для построения истории литературы, и исследует главным образом литературную судьбу древнерусских и древнеукраинских памятников. Попытка взглянуть на историю литературы с точки зрения изменения читательских вкусов, взаимоотношения с фольклором позволяла в литературной судьбе каждого памятника увидеть в миниатюре отражение историко-литературного процесса. В. П. Адриановой-Перетц принадлежит открытие игнорировавшейся в литературоведении целой области древнерусской литературы: ее книга «Русская демократическая сатира XVII в.» совершенно изменила существовавшие представления о литературе XVII века. Стремление во всех своих работах выяснить роль народа в историко-литературном процессе обусловило обращение Варвары Павловны к проблеме взаимоотношения фольклора и литературы. Взгляды Варвары Павловны на взаимоотношение литературы и фольклора, сложившиеся на основе ее многочисленных исследований, имеют принципиальное значение для совершенно новой постановки этой проблемы. Она иначе, чем это было принято в исследовательской литературе прежде, осмыслила фольклоризм «Слова о полку Игореве». Варвара Павловна явилась главным организатором и вдохновителем трех коллективных историй древней русской литературы 30—40-х годов, написанных в Институте русской литературы АН СССР, а также труда по истории русского фольклора X—XVII веков, созданного в 1953 году. Д. С. Лихачев останавливается также на характеристике книги В. П. Адриановой-Перетц «Очерки поэтического стиля Древней Руси», явившейся одной из первых работ, в которой осмысливалась специфика художественного метода древнерусской литературы. Варвара Павловна придает важное значение и изучению взаимосвязи древнерусской литературы со славянскими. Каждая тема мыслится Варварой Павловной в широкой историко-литературной перспективе. Сделанное В. П. Адриановой-Перетц огромно. Она организатор науки крупного мас-

lib.pushkinskijdom.ru

штаба. Варвара Павловна — консультант, научный редактор, умный советчик, заботливо воспитывающий молодежь.

Член-корр. АН СССР П. Н. Берков (Ленинград) посвятил свой доклад задачам изучения переходного периода русской литературы от древней к новой. Гранью между древней и новой литературой, сказал П. Н. Берков, является не реформаторская деятельность Петра I: мы видим лишь результат длительного процесса, начавшегося еще в XVI веке и обусловленного вовлечением России в международную экономическую и политическую жизнь. Процесс превращения древнерусской литературы в новую проходил вовсе не как механическое усвоение чужого материала, а прежде всего как переосмысление собственных литературных традиций: отказ от некоторых разделов старой литературы, перестройка других, оказавшихся нежизнеспособными, и, наконец, восприятие западноевропейского материала, и именно того, который был доступен широкой массе русских читателей. Мы должны не только описать, но и выяснить причины и особенности протекания каждого из трех названных процессов. В заключение доклада П. Н. Берков остановился на забытом литературном явлении переходного периода — на новолатинской поэзии русских авторов конца XVII—начала XVIII века.

Доктор филолог. наук В. Д. Кузьмина (Москва) в своем докладе затронула вопрос о многообразии связей древнерусской литературы с литературой нового времени. Изучение отражения древнерусской литературы в литературе и фольклоре XVIII—XX веков покажет не только, как много непреходящих ценностей было создано писателями Древней Руси, но и как своеобразно претворялось это наследие в творчестве писателей и поэтов вплоть до нашего времени, в «народной» лубочной литературе XVIII—XIX веков.

Доктор филолог. наук А. Н. Робинсон (Москва) в докладе «Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур (типология и оригинальность)» отметил, что типологические соотношения в исследовании литератур открывают возможности выяснения и общих признаков литературного процесса средневековья, и национального своеобразия всех компонентов этого процесса. Докладчик отметил три фактора, наиболее сильно влиявших на литературный процесс средневековья: а) государственная и сословно-корпоративная структура общества в их разных проявлениях на европейском Востоке и Западе; б) различные условия христианизации (греко-славянское православие и латино-римское католичество) языческих народов Европы и идеологическое значение христианства в раннефеодальном обществе; в) восприятие эллинистического и христианского литературного наследия (в одних случаях через византийское, а в других — через римское посредство) и развитие поэтического наследия собственного язычества.

Кандидат филолог. наук Л. А. Дмитриев (Ленинград) остановился на проблемах изучения севернорусских житий. Жития, несмотря на обилие литературы, посвященной этому разделу древнерусской письменности, до сих пор недостаточно исследованы как произведения литературные, с точки зрения их сюжетности. Показать скрытые за церковно-риторической оболочкой картины живой жизни, яркие человеческие характеры, разобраться во взаимоотношениях житий с устными преданиями, рассмотреть демократические тенденции в содержании и языке ряда житий — вот основные задачи, стоящие перед современным исследователем севернорусской агиографии.

Доктор филолог. наук А. П. Евгеньева (Ленинград) в докладе «„Слово о полку Игореве" и русский литературный язык старшего периода» дала характеристику употребления префиксальных глаголов с приставками въз-, въ-, а также по- и при- в «Слове о полку Игореве», подчеркнув при этом, что семантика и употребление приставочных глаголов в «Слове» отражает во всех деталях ту глагольную систему, которая характерна как для древнерусского языка оригинальных памятников XI—XII веков, так и для так называемого церковнославянского языка этой поры, и которая, в связи с перестройкой отношений в системе русского глагола к XIV—XV векам, содержит значительные отличия по сравнению с предшествующим периодом. А. П. Евгеньева поставила также вопрос о необходимости более глубокого и тщательного изучения отношений между собственно церковнославянизмами и русизмами в памятниках письменности в разные эпохи на разных этапах развития русского литературного языка, так как только факты, явления языка могут дать основания для надежной характеристики связей и взаимодействия церковнославянского языка в «русском изводе» и собственно русского языка.

Принципам изучения русского летописания был посвящен доклад доктора филолог. наук Я. С. Лурье (Ленинград). Докладчик остановился на текстологических проблемах в изучении летописания. Наибольшее значение в этом отношении имеют труды А. А. Шахматова, подвергшего сравнительно-историческому изучению весь огромный материал сохранившихся летописных сводов и по-иному взглянувшего на методы и цели труда летописца. Основные положения А. А. Шахматова могут считаться принятыми в нашей науке, но его научные принципы не всегда правильно понимаются. Так обстоит дело, в частности, с трудами А. А. Шахматова по древнейшему летописанию, когда некоторые его построения принимаются как аксиомы,

lib.pushkinskijdom.ru

тогда как остаются без внимания важнейшие наблюдения А. А. Шахматова над взаимоотношениями реальных летописных сводов. Если обоснованные возражения были высказаны за последние годы против предположения о существовании древнейших сводов (1037 и 1050 годов), а также шахматовской схемы редакций «Повести временных лет», то попытки некоторых исследователей отвергнуть тщательно аргументированный вывод А. А. Шахматова о существовании Начального свода не могут считаться убедительными. Историкп летописания должны разграничить бесспорные факты летописных генеалогий, гипотезы и простые догадки по истории летописания. Надо создать единую генеалогическую схему дошедших до нас летописных сводов.

В докладе «Задачи изучения русского хронографа» кандидат филолог. наук О. В. Творогов (Ленинград) сообщил о начале работы по описанию неизвестных исследователям хронографа списков этого памятника в рукописных собраниях Ленинграда. Требует дальнейшей разработки также вопрос об источниках хронографа. В качестве примера докладчик рассмотрел отражение Троянской притчи в хронографе редакции 1512 года и статьи «О златом руне волшебного овна» (из хроники Мартина Бельского) в редакциях XVII века. Только после классификации списков хронографа, уточнения его редакций и видов, текстологического сопоставления текста хронографа и его источников возможна научно-объективная оценка литературной стороны этого выдающегося памятника.

Доклад доктора филолог. наук О. А. Державиной (Москва) был посвящен перспективам изучения русского театра XVII века. Несмотря на то, что о начале русского театра и его становлении написано много, изучение русского театра раннего периода нельзя считать завершенным. В настоящее время стали известны новые списки пьес, пополнился и круг материалов, связанных с историей русского театра XVII века. Изучение истории русского театра ранней поры должно вестись в постоянном соотношении с развитием западноевропейского театра. Большую работу предстоит провести и над текстом пьес, как придворного, так и школьного театра XVII века.

Кандидат филолог. наук Ю. К. Бегунов (Ленинград) посвятил свое выступление древнерусской ораторской прозе. Отметив ее слабую изученность, докладчик остановился на жанровых особенностях древнерусской ораторской прозы, которая, несмотря на, казалось бы, внелитературную, служебную функцию, является жанром литературы (притом литературы письменной), так как обладает всеми признаками литературного жанра; древнерусская ораторская проза опиралась на греко-византийско-болгарскую традицию и по степени распространенности могла поспорить с такими жанрами, как летописание и агиография. Предстоит большая задача — показать место древнерусской ораторской прозы в системе жанров Древней Руси, ее связь с историей греко-византийско-болгарской литератур, а также выявить и издать произведения этого жанра.

Кандидат филолог. наук Н. Ф. Дробленкова (Ленинград) выступила с докладом на тему «К вопросу о взаимоотношении деловой письменности и литературы в XV веке». Сопоставив «Повесть о двух посольствах» (XVII век), статейные посольские списки XVI—XVII веков, с одной стороны, и «Сказание о Вавилоне» и русскую обработку «Сказания об Индийском царстве», — с другой, она пришла к выводу, что два последних памятника излагают события по схеме посольских статейных списков. Однако в отличие от «Повести о двух посольствах», созданной в XVII веке, произведения, бытовавшие в XV веке, не являются стилизацией статейных списков послов; в одном из них («Сказании об Индийском царстве») эта схема становится композиционной рамкой, в другом («Сказании о Вавилоне») — основой для создания сюжета новой легенды о вымышленном посольстве в Вавилон.

Кандидат филолог. наук А. М. Панченко (Ленинград) в докладе «Изучение стихотворства в Древней Руси» охарактеризовал комплекс стиховедческих вопросов, решение которых позволит наконец провести разделительную черту между прозой и стихом в русской средневековой литературе, сделает невозможными дилетантские поиски «ритмизации» и даже «метрической организации» в древнерусских текстах. А. М. Панченко предложил дать метрическую характеристику раешных памятников (по его мнению, раешный стих — аналогия vers libre, но с обязательной рифмой), изучить соотношение просодии и напева в духовном стихе. Докладчик указал на необходимость сплошного обследования рукописных материалов. Даже редкие, а иногда случайные экскурсы в область древнерусской поэзии, предпринимаемые в последние годы, заметно пополнили наши знания о ней. Однако археографическая и эдиционная работа должна быть продолжена и расширена. Подготовительные работы по описанию, публикации и систематизации стихотворных произведений позволяют исследовать древнерусскую книжную поэзию как систему. Эта система (необходим постоянный учет ее оппозиции — поэзии устной) видоизменялась, хотя некоторые ее части (литургическая гимнография) оставались постоянными. В XVII веке стихотворная система включала силлабику, раешник и памятники тонического стиха, литургию; она соотносилась с разными стилевыми течениями в прозе, в частности с рифмованной прозой первой трети столетия.

lib.pushkinskijdom.ru

Кандидат филолог. наук В. И. Малышев (Ленинград) в сообщении «О некоторых необходимых мероприятиях по изучению жизни и творчества протопопа Аввакума» отметил необходимость издания полного собрания сочинений протопопа Аввакума, которому должны предшествовать тщательные разыскания в архивохранилищах и частных собраниях. Докладчик поставил также вопрос об издании биографии Аввакума в серии «Жизнь замечательных людей» и о создании библиографического справочника по Аввакуму, в который наряду с отечественными работами должны войти зарубежные издания и исследования. В. И. Малышев призывал также к скорейшему собиранию народных преданий об Аввакуме. Эти предания важны для полноты характеристики образа Аввакума и как народная оценка его деятельности. В местах, связанных с Аввакумом, должны быть установлены памятные знаки и мемориальные доски, которые послужат гарантией того, что эти места будут сохраняться и оберегаться будущими поколениями.

Система художественных средств в «Житии» протопопа Аввакума явилась темой доклада Н. С. Демковой (Ленинград). «Житие» протопопа Аввакума обладает сложной, но единой художественной структурой. Единство идейно-художественной системы «Жития» обнаруживается при анализе сюжета произведения и его основных художественных средств. Развитие действия в «Житии» совершается в соответствии с движением фактов Аввакумовой биографии, но кроме внешней, событийной сюжетной схемы, описанной иногда приемами летописно-документального стиля, в «Житии» есть еще внутренний план изображения: отдельные «новеллы» — эпизоды из биографии Аввакума — являются этапами нравственной и духовной жизни героя «Жития». Анализ сцепления эпизодов в «Житии» обнаруживает в памятнике не мемуарную форму повествования, а существование единого сюжета. Основным принципом художественного обобщения в «Житии» является принцип контрастности изображения. Прием контраста (и антитеза), хорошо известный древнерусской литературе из традиции ораторского искусства и агиографии, используется Аввакумом в целях создания чисто художественных эффектов и обнаруживает связь с системой художественных средств в произведениях литературы нового времени.

В докладе кандидата исторических наук Р. П. Дмитриевой (Ленинград) были поставлены задачи изучения четьих сборников XV—XVI веков. В основу изучения взяты сборники трех хорошо сохранившихся монастырских библиотек: Троице-Сергиевой лавры, Кирилло-Белозерского и Волоколамского монастырей. Большую группу составляют сборники тематического содержания. Изучение тематических сборников с летописными статьями поможет определить значение этих монастырей как летописных центров. Значительный интерес представляют сборники так называемого «неопределенного состава». В этих сборниках обычно переписывались литературные произведения. Изучение истории создания и судьбы сборников может помочь в установлении той литературной среды, в которой создавались произведения.

Кандидат филолог. наук Е. Э. Грантстрем (Ленинград) выступила с сообщением «Византийское рукописное наследие и древнерусская литература». Изучение связей древнерусской литературы с византийской письменностью — традиционная тема русской археографии. В настоящее время византиноведение имеет в своем распоряжении целую систему справочников и руководств, благодаря которым византийское рукописное наследие в большей своей части стало доступным для обозрения. Существенную помощь могут оказать также описания рукописных собраний, где имеются ссылки на греческие оригиналы описываемых текстов (например, описания Синодальной и Соловецкой библиотек). Следует также использовать русские переводы византийских текстов (издания духовных академий XIX века в разных городах России). Все это расширит наши сведения о русско-византийских культурных и литературных связях.

В докладе кандидата филолог. наук Л. В. Тигановой (Москва) «Некоторые задачи изучения неописанных рукописных собраний Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина» были сообщены результаты работы над справочником «Рукописные собрания отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина» и в связи с этим раскрыты некоторые аспекты изучения обширного рукописного материала, скрывающего в себе много неисследованного и неизвестного. Многочисленные неучтенные списки известных сочинений, новые произведения, интересные по своему составу сборники представляют неисчерпаемый источник для подлинно научной текстологической работы. Выявляемые в процессе описания рукописей древние комплексы монастырских библиотек, большое число рукописных собраний периферийных монастырей (о существовании некоторых из них вообще не было известно), частных коллекций — все это расширяет возможности для изучения древнерусской культуры и просвещения.

Вопросу изучения географического распространения рукописей XI—XVII веков посвятил свой доклад кандидат филолог. наук Н. Н. Розов (Ленинград). Изучение территориального распространения русской рукописной книги должно стать предметом специального изучения, стать, наравне с книжной статистикой, особой вспомогательной книговедческой

lib.pushkinskijdom.ru

дисциплиной. География книги, или библиогеография, должна заняться обобщением и систематизацией огромного материала, заключающегося в приписках и пометах на рукописных книгах, материала, свидетельствующего о местах изготовления, путях миграции и распространении рукописной книжности. На примере старейшей из сохранившихся русских библиотек — Новгородской Софийской — докладчик показал некоторые возможности применения библиогеографических методов для выявления малоизвестных центров рукописной книжности (например, Валаамский монастырь), выяснения путей миграции отдельных книг и их текстов. Был продемонстрирован также первоначальный вариант, эскиз библиогеографической карты Новгородской земли XV—XVI веков.

Кандидат филолог. наук Е. И. Дергачева-Скоп (Новосибирск) в своем докладе «Задачи археографического изучения Сибири» наметила пути археографического исследования районов Сибири и Дальнего Востока, указала на необходимость систематического и комплексного обследования этих районов, подчеркнула перспективность этих поисков. Археографическое изучение Сибири должно сочетаться с фольклорным, этнографическим и социологическим ее изучением. Такой подход в корне меняет методику работы археографов, но он должен привести к плодотворным результатам. Составление археографических описаний сибирских рукописей, введение в научный оборот русской литературы, осевшей в Сибири в XVII—XIX веках, собственно сибирских оригинальных сочинений, изучение живых традиций древнерусской поэтики в старообрядческой письменности XIX—XX веков дает возможность глубже исследовать литературу и культуру Сибири.

С докладом «Изучение сибирской литературы XVII—начала XVIII века» выступила Е. К. Ромодановская (Новосибирск). Докладчик поставил вопрос об отношении общерусской и местной (областной) литературы. Общерусские литературные традиции, переносимые в Сибирь переселенцами из разных мест России, оказывали большое влияние на местное литературное творчество, которое развивалось неравномерно. В процессе своего развития местная литература повторяла многие стадии, уже пройденные русской литературой; в то же время отдельные представители сибирской литературы (например, С. У. Ремезов) оказывались на уровне передовых идей своего времени. По мнению докладчика, наблюдения над соотношением общерусской и областных литератур дают значительный материал для решения вопроса о типологической общности различных литератур на определенной стадии их развития.

Прочитанные доклады вызвали обмен мнениями. В прениях выступило более двадцати человек.

Закрывая совещание, Д. С. Лихачев от имени Варвары Павловны Адриановой-Перетц поблагодарил всех участников конференции и выразил пожелание, чтобы результаты конференции были отражены в печати. На основании всех прочитанных докладов будет создан сборник «Задачи изучения древнерусской литературы и рукописного наследия».

Было принято решение провести на будущий год очередную научную конференцию.

В ходе совещания зачитывались приветствия и поздравительные телеграммы, поступавшие в адрес юбиляра от учреждений и отдельных лиц. На выставке, организованной сектором древнерусской литературы, были представлены основные труды Варвары Павловны. От имени участников совещания в адрес юбиляра была послана приветственная телеграмма.

М. А. САЛМИНА

ОБСУЖДЕНИЕ «СВОДНОГО КАТАЛОГА» КНИГ XVIII ВЕКА

В конце 1967 года выходом пятого тома завершилось издание «Сводного каталога русской книги XVIII века» за период с 1725 по 1800 год. Обсуждению этого крупнейшего за последние 50 лет библиографического и книговедческого предприятия было посвящено заседание Группы по изучению русской литературы XVIII века при Институте русской литературы. В нем приняли участие сотрудники Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, которая организовала и координировала работу над этим трудом; работники Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и Библиотеки АН СССР, также участвовавшие в составлении указателя; литературоведы и библиографы Ленинграда.

Итоги работы по систематическому описанию книги XVIII века, а также основные принципы, которыми руководствовались составители, осветила старший библиотекарь ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Е. М. Райковская.

На заседании выступили доктор филолог. наук Д. С. Бабкин, доктор филолог. наук Г. П. Макогоненко, канд. филолог. наук А. В. Блюм, канд. филолог. наук М. Г. Альтшуллер, старший

lib.pushkinskijdom.ru

библиотекарь ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина Т. А. Быкова, В. А. Западов, И. Ф. Мартынов.

Конкретная работа составителей не вызвала у выступавших сколько-нибудь серьезных возражений, и прения развернулись по поводу принципиальных вопросов построения работы.

Особо критическое отношение вызвали принятые в работе над указателем ограничения, обусловившие неполноту зарегистрированного материала. Определение «книги» как издания объемом более четырех страниц привело к исключению не только безавторских листовых изданий (в частности, издания указов), но и подписанных листовок. На этом же основании игнорировались издания в 4 страницы на русском языке, в то время как подобные издания того же объема с параллельным иностранным текстом включены в каталог по чисто формальному признаку количества страниц. Столь же непоследовательным явилось решение описывать листовки только тех авторов, которые уже представлены в каталоге отдельно напечатанными книгами. Листовки писателей, получивших известность лишь в XIX веке, были механически отброшены составителями.

В качестве серьезного недостатка каталога отмечался отказ от описания книг, изданных в России на иностранных языках, хотя они принадлежали перу русских авторов и зачастую являлись произведениями, которые лишь впоследствии переводились на русский язык (так, например, в каталоге учтено лишь русское издание «Слова о рождении металлов» Ломоносова, которое является переводом латинского оригинала «Oratio de generatione mettallorum», напечатанного в том же 1757 году). Исключение подобных книг из каталога является абсолютно неоправданным. Высказывалось также мнение, что целесообразно было бы учесть и опубликованные в России произведения иностранцев, так как это — специфическое явление истории издательского и типографского дела в России.

Поскольку сводный каталог книг XVIII века является совершенно самостоятельным изданием, а продолжение подобной работы по XIX веку весьма проблематично, было выражено сожаление, что в нем не отражены книги авторов XVIII века, вышедшие после 1800 года.

Все указанные замечания преследовали одну цель — выяснить, насколько обсуждаемое издание решает задачу создания полного репертуара русской книги. По мнению ряда выступавших, основной ошибкой в этом отношении было решение ограничиться обследованием фондов всего пяти, хотя и крупнейших, библиотек и отсутствие списка desiderata, составленного по печатным источникам. Для составления национального репертуара еще предстоит произвести более полную сверку библиотечных фондов и составление списка несохранившихся книг. «Сводный каталог» можно рассматривать как подготовительный этап работы в этом направлении.

Ряд замечаний касался справочного аппарата, помещенного в последнем томе издания. Положительную оценку получил хронологический указатель, менее удачным был признан указатель типографий. Недоумение выступавших вызвало применение современной библиотечной классификации литературы к книгам XVIII века, отразившим совершенно иной уровень культуры и науки; отмечалась необходимость более дробной рубрикации, которая облегчила бы отыскание нужного материала в общем алфавитном ряду, и ясно прозвучала мысль, что к изданию такого типа предпочтительнее было бы приложить предметный указатель.

Подводя итоги обсуждению, председательствовавший член-корр. АН СССР П. Н. Берков отметил, что допущенные просчеты связаны с неверной точкой зрения на указатель как библиотечное, а не общенаучное издание. В результате в нынешнем виде оно требует дополнений. П. Н. Берков подчеркнул, что в дальнейшей работе был бы полезен контакт с гуманитарными научно-исследовательскими институтами Академии наук, отсутствовавший при подготовке основных томов.

В заключение руководитель составительской группы канд. филолог. наук И. М. Полонская сообщила о плане подготовки дополнительного шестого тома каталога.

В. П. СТЕПАНОВ

lib.pushkinskijdom.ru

ВДОХНОВЕННЫЙ ПОИСК

(Памяти А. П. Скафтымова)

Есть литературоведы, внимание которых постоянно приковано к методологическим проблемам науки. О чем бы ни писали они, предметом их забот неизменно остаются поиски правильных путей литературоведческого анализа, совершенствование методики исследования. Это придает удивительную внутреннюю целостность и единство их подчас весьма разнообразному по своей тематике научному творчеству. К числу таких ученых принадлежал заслуженный деятель науки РСФСР, доктор филологических наук, профессор А. П. Скафтымов.

Александр Павлович Скафтымов родился 11 октября 1890 года в Вольском уезде Саратовской губернии. Окончив в 1913 году Варшавский университет, он работал учителем гимназии в Астрахани и в Саратове, преподавал (после Октября 1917 года) в вечерней школе и на рабфаке. В дальнейшем вся его деятельность протекала в советской высшей школе: в Саратовском университете (с 1921-го до 1931 года и с 1944-го до 1955 года) и в Саратовском педагогическом институте (с 1931-го до 1944 года). В университете он заведовал словесно-историческим отделением и кафедрой, в пединституте — возглавлял кафедру и был деканом факультета русского языка и литературы. В 1955 году А. П. Скафтымов ушел на пенсию. 26 января 1968 года он скончался.

Деятельность А. П. Скафтымова своеобразно преломила закономерности становления и развития советского литературоведения. Уже в ранних своих работах он критически подошел к наследию, оставленному представителями старой академической, или, как он выражался, «кафедральной» науки. «Давно уже замечено, — писал он в начале 20-х годов — что подъемная линия в развитии всякой науки складывается уступами, поворотами и коленами, обозначающими ряд каких-то внутренних перемежающихся концов и начал». Уже тогда, по утверждению Скафтымова, в литературной науке было «определенно осознано замыкание некоторого закончившегося периода и нарастание новой господствующей и оплодотворяющей мысли».[1]

В своей первой опубликованной работе «Лермонтов и Достоевский»[2] А. П. Скафтымов стоит еще на традиционной точке зрения. Статья написана под несомненным воздействием психологической школы. Вскоре, однако, он убедился в односторонности психологического метода, игнорирующего генетическую проблему. Не удовлетворяли его и другие методы, которых придерживалось дореволюционное литературоведение: историко-культурный, историко-сравнительный, биографический. Несостоятельность всех этих методов заключалась, по его мнению, в том, что они уводили исследователя в сторону от глубокого изучения художественной специфики литературы.

Прочную основу для такого изучения мог дать лишь марксизм-ленинизм, на позициях которого и утвердился А. П. Скафтымов, осваивая в процессе идейной перековки и самовоспитания неисчислимые сокровища марксистской мысли. Отметим, что при этом ученый сумел избежать увлечения популярными тогда концепциями формалистов и «вульгарных социологов».[3]

Пафосом всей деятельности А. П. Скафтымова было изучение художественного произведения в строгом единстве составляющих его компонентов. Уже в начале своего пути ученый четко сформулировал задачи такого изучения, образцы которого мы находим в его работах. В статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» он писал: «Цель теоретической науки об искусстве — постижение эстетической целостности художественных произведений и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долог путь, по которому

---

[1] А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва—Саратов, 1924, стр. III.

[2] См. «Вестник образования и воспитания», Казань, 1916, январь—февраль, стр. 3—29.

[3] Размежевание с формалистами наблюдается у А. П. Скафтымова уже в его статье «Тематическая композиция романа „Идиот“» (зима 1922—1923 года), где он заявляет, что их подход к литературе представляется ему «ложной и предвзятой крайностью» (Творческий путь Достоевского. Сборник статей под редакцией Н. Л. Бродского. Л., 1924, стр. 132).

lib.pushkinskijdom.ru

мы приблизимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать».[4]

Метод целостного анализа литературных произведений А. П. Скафтымов впервые широко применил в книге «Поэтика и генезис былин», явившейся определенным этапом в развитии отечественной фольклористики. Для ученого была вполне закономерной та негативная позиция, которую он занял по отношению к господствовавшей тогда «исторической школе». Признавая заслуги этой школы, А. П. Скафтымов сосредоточил внимание на раскрытии слабых сторон ее методологии. Ученый отметил произвольность и бездоказательность многих утверждений, содержавшихся в работах представителей школы, односторонность анализа и случайный, сугубо выборочный подход к изучению вариантов. Приступая к изучению былин, А. П. Скафтымов стремился «понять их состав как художественное целое».[5] В его книге впервые была подвергнута скрупулезному исследованию архитектоника былин о богатырских подвигах. А. П. Скафтымов определил главные составные части богатырской былины, раскрыл ее внутренний идейно-эмоциональный пафос, указал на характерные особенности былинного образа. В книге «Поэтика и генезис былин», отразившей ранний этап идейно-творческого развития ее автора, имеются и недостатки (кое-где сказалось недостаточно внимательное отношение к социальному содержанию былинных сюжетов и эпизодов, игнорирование исторической основы того или иного сюжетного мотива).

Углубленное изучение фольклора составило целую полосу в жизни профессора А. П. Скафтымова. Он читал университетский курс и руководил спецсеминарскими занятиями по фольклору, организовывал фольклорные экспедиции. Позднее под его редакцией был издан сборник «Фольклор Саратовской области» (1946). В тесной связи со всем этим находится обращение А. П. Скафтымова к совершенно не разработанной в то время теме — об отношении критиков-демократов к устному народному творчеству. Его статьи «Н. А. Добролюбов о фольклоре»[6] и «Белинский и устное народное творчество»[7] заняли видное место в специальной литературе. Этими статьями открываются историко-критические штудии ученого, продолженные им впоследствии в лекциях по истории русской критики, в ряде работ о Чернышевском, в статье «Белинский и драматургия А. Н. Островского».

В первой половине 30-х годов А. П. Скафтымов обратился к разработке материалов по истории преподавания литературы. Результаты исследования были изложены в работе «Преподавание литературы в дореволюционной школе», опубликованной в 1938 году. В этой обширной работе, занимающей 123 страницы печатного текста, обстоятельно проанализировано преподавание литературы на протяжении 40-х и 60-х годов XIX века. Во вступительной части работы дана краткая характеристика преподавания риторики и «пиитики» в XVII и XVIII веках и в первые десятилетия XIX века. Рассматривая взгляды крупных педагогов-методистов, А. П. Скафтымов оценивает их с позиций сторонника целостного анализа литературных произведений. Он отмечает присущее В. Я. Стоюнину умение держать «интерес ученика в кругу данного произведения, как самостоятельного и законченного целого».[8] Этим умением не обладал, по мнению исследователя, другой видный методист — В. И. Водовозов. В работе отмечается большое влияние критиков-демократов, в первую очередь Белинского, на прогрессивно настроенных педагогов. Под этим влиянием «выдвигалась постановка новых задач анализа художественного произведения, как единства всех слагающих его компонентов, как художественной системы, направленной к выражению идеи».[9] Новаторская работа Скафтымова получила высокую оценку в специальной печати. В. В. Голубков писал, что «история дореволюционной методики разработана в статье А. Скафтымова» «с наибольшей полнотой и основательностью». По словам рецензента, статья отличается «чрезвычайным обилием изученного материала».[10]

В ценном научном наследии, оставленном А. П. Скафтымовым, очень видное место занимают его работы о Чернышевском. Саратовский профессор приступил к изучению жизни и творчества своего великого земляка в первой половине 20-х годов. Работа над Чернышевским, от произведений которого, по словам В. И. Ленина, «веет духом классовой борьбы», оказала плодотворное влияние на процесс идейного развития самого исследователя. Именно в трудах Скафтымова о Чернышевском особенно заметен выход за пределы того несколько академического, имманентного анализа, приверженность к которому иногда ощущается в ранних статьях ученого. Не поступаясь строгостью литературоведческого подхода, он начинает широко привлекать материалы, характеризующие общественную обстановку, личность писателя, борьбу литературных направлений и т. п.

---

[4] «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. 1, вып. 3, 1923, стр. 58.

[5] А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. стр. 44.

[6] «Литературный критик». 1936, № 2, стр. 97—106.

[7] Там же, № 7, стр. 134—154.

[8] «Ученые записки Саратовского гос. педагогического института», вып. III, 1938, стр. 194.

[9] Там же, стр. 189.

[10] «Литература в школе», 1939, № 3, стр. 84.

lib.pushkinskijdom.ru

В центре исследований А. П. Скафтымова, посвященных Чернышевскому, стоят художественные произведения писателя-революционера. Со свойственной ему глубиной ученый рассмотрел идейно-образную концепцию романа «Что делать?». Впервые он это сделал в статье, опубликованной в 1926 году. Тот путь анализа романа, который намечен в данной статье, с известными вариациями повторяется в работах других исследователей. А. П. Скафтымов характеризует персонажи романа, говорит о значении снов Веры Павловны, указывает на перекличку «наставительных стремлений романа» с эстетическими взглядами Чернышевского.[11] В тесной связи с анализом образов романа раскрывается его идейная проблематика (вопросы революции и социализма, проблемы нравственности и женской эмансипации). Однако ранние работы ученого страдают недооценкой художественных достоинств романа. В дальнейшем эта ошибка была исправлена.

С большой тщательностью и глубиной А. П. Скафтымов проанализировал другие литературно-художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости. Публикуя «Мелкие рассказы» Чернышевского в двух саратовских сборниках (1926, 1928), А. П. Скафтымов сопроводил публикацию статьями, в которых он отметил своеобразие этого цикла, произведений. Он исследовал избранную здесь автором манеру повествования, вскрыл наличие внутренней связи между рассказами, выявил их общую просветительскую направленность. Рассматривая «Повести в повести», исследователь устанавливает, что в них Чернышевским «взята» «та же манера видимого бесстрастия», которую мы наблюдаем в «Мелких рассказах».[12] Отсутствие «непосредственного авторского лиризма», столь характерного для романа «Что делать?», отмечается и в романе «Алферьев».[13]

Большой вклад внесен А. П. Скафтымовым в изучение художественных произведений Чернышевского, написанных в Сибири;[14] с особой обстоятельностью ученый рассмотрел роман «Пролог». Он подготовил к изданию (вместе с Н. М. Чернышевской) текст этого романа, вышедшего в издательстве «Academia» в 1936 году. Здесь помещены статья А. П. Скафтымова «История текста и принципы настоящего издания» и его же обширные «Исторические пояснения к персонажам романа». В 1937 году роман был издан в Саратове с большой статьей А. Скафтымова «Историческая действительность в романе „Пролог“».[15] Руководствуясь высказываниями В. И. Ленина о Чернышевском, автор раскрывает глубокое социально-политическое содержание романа. Весьма высоко оценил А. П. Скафтымов и художественную сторону «Пролога», поставив его рядом с романом «Что делать?».

Работы А. П. Скафтымова о Чернышевском отличаются широтой охвата различных сторон многогранной деятельности великого писателя-революционера. Ученому принадлежит небольшая по объему, но очень содержательная монография о Чернышевском, вышедшая двумя изданиями.[16] Отличительной чертой книги является глубокая и полная осведомленность ее автора во всех тех вопросах, которых ему приходилось касаться при освещении избранной темы.

А. П. Скафтымов внес определенный вклад в изучение наследия Чернышевского-критика. Ему принадлежит статья, содержащая анализ высказываний Чернышевского о Кольцове.[17] Еще раньше в небольшой работе «Чернышевский и Плещеев» ученый осветил вопрос об отношении Чернышевского к известному прогрессивному поэту и дал характеристику творчества последнего.[18]

Достойным завершением многолетней деятельности А. П. Скафтымова, посвященной Н. Г. Чернышевскому, явилось активное участие ученого в подготовке полного собрания сочинений великого писателя-революционера. В 1948—1949 годах вышли в свет под редакцией и с комментариями А. П. Скафтымова XI, XII и XIII тома шестнадцатитомного собрания сочинений Н. Г. Чернышевского. В них напечатаны художественные произведения писателя, изучению которых отдал так много сил и таланта профессор Скафтымов.

Особую статью посвятил А. П. Скафтымов другому великому русскому писателю-революционеру — А. Н. Радищеву. К выяснению сложной проблемы, обозначенной в заглавии статьи, — «О реализме и сентиментализме в „Путешествии“ Радищева»,[19] исследователь подошел во всеоружии знаний, охватывающих главные

[11] Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1926, стр. 108.

[12] Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1928, стр. 8, 9.

[13] Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1939, стр. 235.

[14] См. статью «„Сибирская беллетристика“ Н. Г. Чернышевского». («Ученые записки Саратовского гос. педагогического института», вып. V, 1940).

[15] Ср. Н. Г. Чернышевский. «Пролог». Подготовка текста и комментарий А. П. Скафтымова. Саратов, 1948.

[16] См. А. П. Скафтымов. 1) Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1939; 2) Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Саратов, 1947.

[17] «Звенья», III—IV, 1934, стр. 565—576.

[18] Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1926, стр. 159—169.

[19] См. «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. VII, вып. 3, 1929. Перепечатано в книге: А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.

lib.pushkinskijdom.ru

и побочные линии историко-литературного процесса в русской и зарубежной литературе XVIII века. Оставаясь верным избранной им методологии, А. П. Скафтымов и здесь выступает против «фрагментарности и эпизодичности наблюдений», делавшихся исследователями стиля радищевского «Путешествия».[20] Он подвергает всестороннему стилистическому анализу всю художественную структуру произведения. Не все специалисты по русской литературе XVIII века согласились с основными положениями статьи, но все отметили ее содержательность и глубину.[21]

Мастерство глубокого литературоведческого анализа с особой силой проявилось в работах А. П. Скафтымова о Л. Толстом, Чехове и Достоевском. Начав свою деятельность статьей «Лермонтов и Достоевский», ученый продолжил исследование творчества Достоевского в статьях о «Записках из подполья» [22] и о романе «Идиот».[23] В статье «Тематическая композиция романа „Идиот“» А. П. Скафтымов ограничивает свою задачу раскрытием осуществленных в произведении авторских целей и намерений. Это придает исследованию несколько односторонний характер. И все же данная статья, являющаяся первой частью задуманной, но, видимо, не доведенной до конца большой работы о поэтике романа «Идиот», интересна и глубока. Ценность статьи состоит в широком охвате перемежающихся, сложных и противоречивых психических стремлений, входящих в наполнение каждого отдельного образа и обнаруживаемых при анализе всей образной системы романа.

В статьях «Диалектика в рисунке Л. Толстого» [24] и «О психологизме в творчестве Стендаля и Толстого» [25] А. П. Скафтымов на широком историко-литературном фоне раскрывает художественное новаторство Толстого в изображении психической жизни человека. Опираясь на наблюдения Чернышевского, ученый показывает и анализирует толстовскую «диалектику души», составляющую, по его убеждению, «сущность аргументирующей и обосновывающей художественной диалектики всякого произведения Толстого, как целостного единства». Толстовские поиски «новых способов психологического рисунка» завершали, по мнению А. П. Скафтымова, «исторически поставленную перед реалистическим искусством задачу» и одновременно «диктовались» «личными, социально-детерминированными идейными устремлениями» писателя.[26]

К творчеству Толстого А. П. Скафтымов обратился и в своей последней опубликованной работе — «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого „Война и мир“». В этой статье ученый выступил против «той неправды, которая так часто повторяется, когда речь идет о Кутузове, изображенном Толстым».[27]

Не отрицая наличия фатализма в толстовской исторической теории, отразившегося и в содержании образа Кутузова, А. П. Скафтымов подчеркнул, что «особенность Кутузова по сравнению с другими историческими деятелями, представленными в „Войне и мире“, состоит, по Толстому, не в его „пассивности“, а в особом характере его деятельности, сознательно подчиненной внеличным, народным целям, сообразно исторической необходимости».

К числу лучших работ А. П. Скафтымова относятся его статьи о Чехове. В статье «О единстве формы и содержания в „Вишневом саде“ А. П. Чехова», пожалуй, с наибольшей полнотой и наглядностью применен тот принцип целостного изучения произведений, которым ученый руководствовался с самого начала своей деятельности. В результате тонкого кропотливого анализа всей структуры пьесы вскрывается оригинальная драматургическая поэтика «Вишневого сада», основывающаяся не на внешнем, а на внутреннем отталкивании персонажей друг от друга, «на невольных, самою жизнью созданных различиях в индивидуально-интимной психике каждого из них».[28]

От рассмотрения последней пьесы Чехова профессор Скафтымов перешел к изучению его ранней драмы «Иванов». В статье «Пьеса Чехова „Иванов“ в ранних редакциях» [29] рассматривается процесс создания художественного произведения. Обычно работы подобного рода отличаются преобладанием описательного элемента, эмпиризмом. А. П. Скафтымов и здесь сохранил свой исследовательский почерк. Он прослеживает, сравнивая три редакции пьесы, динамику соотношения в ней черт традиционной и новаторской драматургической поэтики. Новизна конфликта пьесы заключается, по мнению исследователя, в том, что ее герой выступает в качестве «невольного виновника». Ученый показывает, что именно к разъяс-

---

[20] Там же, стр. 78.
[21] См. Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. М., 1939, стр. 458.
[22] «Slavia», вып. VIII, кн. 1 и 2, 1929.
[23] Творческий путь Достоевского. Л., 1924, стр. 131.
[24] Литературные беседы. Саратов, 1929.
[25] Литературные беседы, вып. II. Саратов, 1930.
[26] Литературные беседы. Саратов, 1929, стр. 27, 48.
[27] «Русская литература», 1959, № 2, стр. 94.
[28] А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958, стр. 363.
[29] «Ученые записки Саратовского гос. педагогического института», вып. XII, 1948. Сокращенный вариант этой статьи см. в «Ученых записках Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена» (т. 67, 1948).

lib.pushkinskijdom.ru

нению этой особенности драматического положения Иванова и были направлены главным образом усилия драматурга при переработке им текста пьесы.

Выяснению своеобразия всей чеховской драматургии посвящена статья А. П. Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес Чехова». Для Чехова «мирное течение бытового обихода является не просто „обстановкой“ и не экспозиционным переходом к событиям, а самою сферою жизненной драмы, т. е. прямым и основным объектом его творческого воспроизведения».[30] С этой главной особенностью пьес Чехова А. П. Скафтымов связывает и другие их отличительные черты: особый характер возникновения конфликта и его развития, своеобразие финалов и т. п. Под редакцией А. П. Скафтымова и с его примечаниями пьесы Чехова были напечатаны в одиннадцатом томе полного собрания сочинений и писем писателя (Гослитиздат, 1948) и в некоторых других изданиях.

Большое значение имеет статья А. П. Скафтымова «О повестях Чехова „Палата № 6“ и „Моя жизнь“», опубликованная в 1948 году. В результате анализа автор статьи приходит к обоснованному выводу, что в «Палате № 6» Чехов полемизирует не с Толстым, как думали многие исследователи и критики, а с Шопенгауэром. «В какой-то мере можно говорить о полемике Чехова с Толстым в повести „Моя жизнь“»,[31] но и здесь основным объектом полемики является не Толстой, а Ренан. Вернувшись (на чеховском материале) к Толстому, А. П. Скафтымов одним из первых среди современных исследователей заговорил о наличии позитивных начал в сложном и противоречивом комплексе моральных воззрений Толстого. Следует отметить, что вопросы нравственности в освещении русских писателей всегда интересовали ученого. Содержащаяся в работах Скафтымова глубокая трактовка морально-этических проблем русской литературы делает эти работы важными и нужными в настоящее время, когда изучению нравственно-воспитательного воздействия искусства уделяется большое внимание.

В работах профессора Скафтымова подвергнуты изучению основные этапы развития русской драматургии. От рассмотрения пьес Чехова исследователь перешел к драматургии Островского, новаторской для своего времени. Развиваясь «под прямым воздействием Гоголя», драматургия Островского отразила новый этап общественно-литературного развития, характеризовавшийся перемещением «изучающего» интереса писателя «от носителей порока» «к их жертвам». Если в комедиях Гоголя «порок разоблачает себя сам собственным ничтожеством и уродством», то «в пьесах Островского порок изображается не только во внутренней несостоятельности, но и в непосредственном губительном трагическом воздействии на жизнь людей».[32]

Статья А. П. Скафтымова «Белинский и драматургия А. Н. Островского» завершает большую серию его работ, посвященных истории русского реализма. Рассматривая драматургию Островского в широкой историко-литературной перспективе, исследователь на материале драматических произведений характеризует русский реализм, его теорию и художественную практику в их движении и развитии.

К изучению проблем русского реализма А. П. Скафтымов широко привлекал материалы по истории западноевропейской литературы. В этом отношении показательна его статья о Радищеве, содержащая превосходные характеристики творчества ряда западноевропейских писателей. Сопоставление Пушкина и Байрона, намеченное в очень верном методологическом разрезе, находим в статье Скафтымова «Пушкин — поэт гуманизма».[33] Рельефную характеристику творчества знаменитой французской писательницы дает исследователь в статье «Чернышевский и Жорж Санд».[34] А. П. Скафтымов написал также большую статью о Стендале,[35] свидетельствующую о глубине специальных познаний ученого в области французской литературы.

Профессор А. П. Скафтымов был не только большим ученым, но и превосходным педагогом. Читавшиеся им разнообразные лекционные курсы пользовались неизменным успехом у студентов. Отличаясь большим личным обаянием, доброжелательством, тактом, истинно гуманным отношением к ученикам и сотрудникам, постоянной готовностью поделиться своими богатейшими знаниями и опытом, он выпестовал значительную группу учеников, что удается сделать далеко не каждому ученому.

За многолетнюю научную и общественно-педагогическую деятельность А. П. Скафтымов был награжден орденом Ленина и значком «Отличник народного просвещения».

В. А. БОЧКАРЕВ

---

[30] «Ученые записки Саратовского гос. университета», т. XX, 1948, стр. 162—163.
[31] «Ученые записки Саратовского гос. педагогического института», вып. XII, 1948, стр. 79.
[32] А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе, стр. 128, 124, 131, 130.
[33] А. С. Пушкин. Саратов, 1937.
[34] Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1928.
[35] «Литературная учеба», 1931, № 6.

lib.pushkinskijdom.ru

ПАМЯТИ А. Г. ДОСТОЕВСКОЙ

9 июня 1968 года исполнилось 50 лет со дня смерти Анны Григорьевны Достоевской. Она умерла в Ялте в трудное время гражданской войны, и тогда не удалось осуществить ее последнего желания: быть похороненной рядом с могилой мужа.

Уже в середине 20-х годов мысль о перенесении останков А. Г. Достоевской высказал народный комиссар просвещения А. В. Луначарский, написавший впоследствии об А. Г. Достоевской биографическую заметку для первого издания Большой Советской Энциклопедии (т. 23, ОГИЗ, М., 1931). В день пятидесятилетия ее кончины на бывшем Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры состоялась торжественная церемония перезахоронения праха вдовы великого писателя.

Акт этот теперь был осуществлен Союзом советских писателей. В выступлениях представителей советской и зарубежной интеллигенции была освещена роль А. Г. Достоевской — друга и неутомимой помощницы Ф. М. Достоевского в течение четырнадцати последних лет его жизни.

А. Г. Достоевская (урожд. Сниткина) познакомилась с Ф. М. Достоевским в 1866 году. Она была рекомендована писателю в период его работы над романом «Игрок» как хорошая стенографистка. С ее помощью удалось Достоевскому написать роман в срок, обусловленный издателем. Вскоре Анна Григорьевна стала женой Достоевского. Через ее руки прошли все крупнейшие его романы, начиная с «Преступления и наказания» и кончая «Братьями Карамазовыми» (последний роман был ей посвящен). Ею же был застенографирован и переписан «Дневник писателя».

Достоевский с чувством глубокой благодарности отзывался об Анне Григорьевне, о ее «здравом смысле, сердце и распорядительности». «Ты и сама не подозреваешь своих способностей, — писал он 24 июля (5 августа) 1876 года. — Ты ведешь не только целый дом, не только дела мои, но и нас всех, капризных и хлопотливых, с меня начиная... Ты ночей не спишь, ведя продажу и „контору“ „Дневника“, а между тем мы пока еще собираем гроши, да и будут ли рубли-то впоследствии?» И в другом письме Достоевского от 2 (14) августа 1876 года есть такое признание: «Ты в высшей степени мне друг — вот это хорошо».[1]

После смерти Достоевского Анна Григорьевна посвятила себя изданию его сочинений и увековечению его памяти. Она составила «Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского», прокомментировала известные ей факты и события в произведениях писателя. Ею была открыта школа имени Достоевского в Старой Руссе и организован при Московском Историческом музее отдел Достоевского, ставший с 1928 года музеем Достоевского. В последнее десятилетие жизни Анной Григорьевной были написаны «Воспоминания», являющиеся одним из важных источников изучения биографии писателя. Не менее интересен в этом отношении и ее «Дневник».[2]

Вспоминая свою встречу с Анной Григорьевной зимой 1916—1917 года, Л. П. Гроссман воспроизвел ее рассказ о беседе с композитором С. С. Прокофьевым, опера которого по мотивам «Игрока» готовилась в это время к постановке. С. С. Прокофьев попросил написать что-либо в его альбом. «Должен предупредить вас, Анна Григорьевна, — сказал композитор, — что альбом этот посвящен исключительно солнцу...» И Анна Григорьевна написала: «Солнце моей жизни — Федор Достоевский».[3]

Справедливой оценкой заслуг А. Г. Достоевской могут служить обращенные к ней слова Л. Н. Толстого: «Многие русские писатели чувствовали бы себя лучше, если бы у них были такие жены, как у Достоевского».[4]

Группа по изучению творчества Ф. М. Достоевского

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 234—235, 242.

[2] Дневник Анны Григорьевны Достоевской 1867 г. Изд. «Новая Москва», М., 1923.

[3] Воспоминания А. Г. Достоевской. Под ред. Л. П. Гроссмана. Госиздат, М.—Л., 1925, стр. 16.

[4] Достоевский. Материалы и исследования. Ред. А. С. Долинина. Изд. «Мысль», 1925, стр. 587.

lib.pushkinskijdom.ru

НОВЫЕ КНИГИ

Бабаев Э. Г. Роман Л. Толстого «Анна Каренина». Приокское книжное изд., Тула, 1968, 131 с.

Белоусов А. А. Русско-бурятские связи в журналистике и литературе XIX—XX вв. Бурятское книжное изд., Улан-Удэ, 1967, 324 с.

Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). Изд. «Советский писатель», М., 1967, 723 с.

Бонч-Бруевич В. Воспоминания [о В. И. Ленине, Мамине-Сибиряке, В. Г. Короленко, Л. Н. Толстом, М. Горьком, Д. Бедном. Сост. и авт. вступ. статьи П. Николаев]. Изд. «Художественная литература», М., 1968, 206 с.

Верховская Н. Карамзин в Москве и Подмосковье. Изд. «Московский рабочий», М., 1968, 95 с.

Вопросы реализма. [Сборник статей. Редколлегия: И. П. Лупанова и др.]. Карельское книжное изд., Петрозаводск, 1968, 180 с. (Уч. зап. Петрозаводского унив., филолог. науки, т. 14, вып. 4).

Вопросы русской и удмуртской литературы. История и методика преподавания. [Сборник статей, вып. 1. Главн. ред. Д. И. Арбатский]. Изд. «Удмуртия», Ижевск, 1967, 156 с. (Удмуртский пед. инст., Глазовский пед. инст.).

Вопросы русской литературы. [Сборник статей, вып. 2 (5). Отв. ред. М. А. Назарок]. Изд. Львовского унив., Львов. 1967, 150 с. (Межведомственный республик. научн. сб.).

Вопросы русской литературы. [Сборник статей, вып. 3 (6). Отв. ред. М. А. Назарок]. Изд. Львовского унив., Львов, 1967, 136 с. (Межведомственный республик. научн. сб.).

Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. Изд. «Наука», М., 1968, 431 с. (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).

Евстигнеева Л. Журнал «Сатирикон» и поэты сатириконцы. Изд. «Наука», М., 1968, 454 с. (АН СССР).

Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению». Изд. «Книга», М., 1967, 280 с.

Заславский И. Я. Поэма о мужестве и гражданском долге. Поэма М. Ю. Лермонтова «Беглец». Опыт идейно-эстетического анализа. Изд. Киевского унив., Киев, 1967, 87 с.

Историко-литературный сборник. Статьи и сообщения. [Ред. Я. С. Билинкис]. Л., 1967, 282 с. (Уч. зап. Ленинградского пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 321).

Карпов Н. В. и Попов И. П. Антирелигиозные и антиклерикальные идеи в русской литературе XIX века. Спец. семинарий по курсу «Русская литература XIX в.». Изд. «Просвещение», М., 1968, 224 с. (Московский заочный пед. инст.).

Короткая Л. Л. Антицерковная сатира XVII века. Изд. «Вышэйшая школа», Минск, 1968, 80 с.

Кузнецова М. А. А. П. Чехов. Вопросы мастерства. Среднеуральское книжное изд., Свердловск, 1968, 236 с. (Свердловский пед. инст.).

Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. Изд. «Искусство», М., 1968, 244 с.

Осьмаков Н. В. Русская пролетарская поэзия 1890—1917. Изд. «Наука», М., 1968, 279 с. (Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).

Проблемы теории и истории литературы. [Сборник статей]. Самарканд, 1967, 255 с. (Труды Самаркандского унив., новая серия, вып. 165, ч. 2).

Русская литература XX века. (Дооктябрьский период). Сборник статей. [Отв. ред. Н. М. Кучеровский]. Калуга, 1968, 292 с. (М-во просвещения РСФСР, Тульский пед. инст.).

Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы. [Отв. ред. Б. А. Бялик]. Изд. «Наука», М., 1968, 502 с.

Ямпольский И. Н. Г. Помяловский. Личность и творчество. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1968, 267 с.

Абрамович А. Ф. На своей земле. Очерки творчества кузбасских писателей. Книжное изд., Кемерово, 1968, 167 с.

Боборыкин В. А. Фадеев. Литературный портрет. Изд. «Советская Россия». 1968, 127 с.

Бразуль И. Демьян Бедный. Изд. «Молодая гвардия», М., 1967 [вып. 1968], 302 с. (Жизнь замечательных людей).

Брайнина Б. По законам красоты. О трилогии К. Федина и о героях необыкновенного времени. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 339 с.

Быковцева Л. Горький в Москве. 1931—1936. Изд. «Московский рабочий», М., 1968, 320 с.

Бялик Б. Судьба М. Горького. Изд. «Художественная литература», М., 1968, 391 с.

Владимиров Г. Солдат революции. Страницы жизни и творчества Д. Фурманова. Изд. «Ёш гвардия», Ташкент, 1967, 382 с.

lib.pushkinskijdom.ru

Владимиров С. В. Стих и образ. Размышления о современном стихе. Изд «Советский писатель», Л., 1968, 159 с.

Вопросы литературы. [Сборник статей. Отв. ред. Р. А. Сонькина]. Красноярск, 1967, 108 с. (Красноярский пед. инст.).

Вопросы советской литературы. [Сборник статей. Отв. ред. П. С. Выходцев]. Изд. Ленинградского унив., Л., 1968, 144 с.

Воробьев В. Ф. А. М. Горький о партийности и народности литературы. Изд. «Дніпро», Киев, 1968, 283 с.

М. Горький в воспоминаниях нижегородцев. [Сборник статей. Сост. и авт. вступит. статьи А. И. Елисеев]. Волго-Вятское книжное изд., Горький, 1968, 312 с.

М. Горький и его современники. [Сборник статей]. Под ред. К. Д. Муратовой. Изд. «Наука», Л., 1968, 302 с. (Инст. русской лит-ры).

Гусев В. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов. Изд. «Советский писатель», М., 1967, 299 с.

Детская литература. 1967 [Сборник]. Изд. «Детская литература», М., 1968, 271 с.

Евгенов С. Жизнь на миру. Очерки-воспоминания о воителях и мечтателях, о газетчиках и поэтах. Изд. «Советский писатель», М., 1967, 307 с.

Еременко В. После университетов. М. Горький в Нижнем Поволжье. Нижне-Волжское книжное изд., Волгоград, 1968, 127 с.

Жизнь и творчество Виталия Бианки. [Изд. «Детская литература», Л., 1967]. 348 с.

Жуков С. И. Фронтовая печать в годы Великой Отечественной войны. Изд. Московского унив., М., 1968, 147 с.

Заморий Т. П. Современный русский рассказ. Изд. «Наукова думка», Киев, 1968, 254 с. (АН УССР, Инст. лит-ры им. Т. Г. Шевченко).

Кремлев И. В литературном строю. Воспоминания. Изд. «Московский рабочий», 1968, 326 с.

Куприяновский П. Искания, борьба, творчество. (Путь Д. А. Фурманова). Верхне-Волжское книжное изд., Ярославль, 1968, 480 с.

Пельт В. Д. М. Горький-журналист. (1928—1936). Изд. Московского унив., М, 1968, 426 с.

Пименов Вл. Занавес не опущен. [О писателях и театральных деятелях]. Литературные портреты. Изд. «Московский рабочий», М., 1968, 174 с.

Плукш П. И. С. Н. Сергеев-Ценский. (Жизнь и творчество). Изд. «Просвещение», М., 1968, 279 с. (Библиотека словесника).

Роль фольклора в коммунистическом воспитании. [Сборник статей. Ред. Л. Е. Элиасов]. Бурятское книжное изд., Улан-Удэ, 1967, 226 с.

Советское литературоведение за 50 лет. [Главн. ред. В. Г. Базанов]. Изд. «Наука», Л., 1968, 429 с. (Инст. русской лит-ры — Инст. мировой лит-ры им. А. М. Горького).

Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. Изд. «Советский писатель», М., 1968, 383 с.

Хигерович Р. «Железный поток» А. Серафимовича. Изд. «Художественная литература», М., 1968, 102 с.

Черняков М. В. Поэзия и эпоха. Из истории русской советской поэзии 30-х гг. Изд. Харьковского унив., Харьков, 1967, 276 с.

Шабунин А. Певец труда. [Ф. С. Шкулев]. Северо-Западное книжное изд., Архангельск, 1968, 57 с.

Юзовский И. «На дне» М. Горького. Идеи и образы. Изд. «Художественная литература», М., 1968, 143 с.

Алексеев А. Д. Библиография И. А. Гончарова. Гончаров в печати. Печать о Гончарове (1832—1964). Изд. «Наука», Л., 1968, 232 с. (Инст. русской лит-ры).

История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Составители В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под ред. с доп. и пред. П. Н. Беркова. Изд. «Наука», Л., 1968, 500 с.

Нижегородское окружение А. М. Горького. 1889—1904. Био-библиографический справочник. [Предисл. Л. М. Фарбера]. Волго-Вятское книжное изд., Горький, 1968, 176 с. (Горьковская обл. библиотека им. В. И. Ленина).

ОПЕЧАТКА И ИСПРАВЛЕНИЕ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
129	27-я снизу	приговоренных	приговоренный
196	22-я—23-я сверху	Чертопханов — Тургенева; Веретьев,	Чертопханов, Веретьев — Тургенева;

Русская литература № 3, 1968 г.

lib.pushkinskijdom.ru