

# Русская литература

№ 3

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й   Ж У Р Н А Л

1965

*Год издания восьмой*

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
<b>Ф. Евнин.</b> Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник») . . . . .	3
<b>Э. Шубин.</b> Жанр рассказа в литературном процессе . . . . .	27
<b>Р. Иезуитова.</b> Поэзия русского классицизма . . . . .	53
<b>Н. Монахов.</b> Концепция «свободного искусства» в эстетике раннего Маяковского . . . . .	75
<b>И. Смирнов.</b> Поэма «Маяковский начинается» (об эволюции поэтического стиля Н. Асеева) . . . . .	90
<b>С. Бобров.</b> Теснота стихового ряда (опыт статистического анализа литературоведческого понятия, введенного Ю. Н. Тыняновым) . . . . .	109

## Т Е К С Т О Л О Г И Я   И   А Т Р И Б У Ц И Я

<b>Б. Бухштаб.</b> О природе текстологии и проблеме выбора основного текста . . . . .	125
<b>А. Гришунин.</b> К спорам о текстологии . . . . .	134
<b>Е. Прохоров.</b> Предмет, метод и объем текстологии как науки . . . . .	147
<b>Д. Лихачев.</b> Ответ Б. Я. Бухштабу и Е. И. Прохорову . . . . .	156

## П У Б Л И К А Ц И И   И   С О О Б Щ Е Н И Я

<b>О. Белоброва.</b> Кипр в древнерусской литературе . . . . .	163
<b>Ю. Стеник.</b> Стихотворение А. С. Пушкина «Мордвинову» (к истории создания) . . . . .	172
<b>А. Илюшин.</b> Смоленский и воронежский списки поэмы Пушкина «Братья разбойники» . . . . .	181
<b>В. Вацуро.</b> «Ирландские мелодии» Томаса Мура в творчестве Лермонтова . . . . .	184
<b>Б. Бессонов.</b> Новые автографы русских писателей . . . . .	193
<b>А. Никитина.</b> М. Ф. Лаговский — поэт-народоволец . . . . .	208

*(См. на обороте)*

В. Смиренский. К истории пятниц К. К. Случевского . . . . .	216
Н. Желтова. В. В. Стасов о Горьком . . . . .	226
Л. Бельская. Ранний Есенин и Кольцов . . . . .	234
В. Коржан. Народная песня и некоторые особенности ранней лирики Сергея Есенина . . . . .	242
Р. Порман. Два письма Н. Н. Асеева . . . . .	251

З А М Е Т К И, У Т О Ч Н Е Н И Я

В. Розенблат. К пересмотру некоторых литературных ценностей (об отношении к роману Достоевского «Бесы») . . . . .	253
А. Наркевич. Однофамильцы . . . . .	255
В. Ковалев. О литературных «тезках» и творческой фантазии в жанре интервью . . . . .	255

О Б З О Р Ы И Р Е Ц Е Н З И И

Н. Пруцков. Что же такое дилетантизм? . . . . .	257
А. Бушмин. Ученый и его труды . . . . .	273
В. Базанов. Финляндская литература и Россия . . . . .	277
Н. Соколов. О народничестве в литературе . . . . .	280
Ю. Курсков. Исследование о жизни писателя-труженика . . . . .	284
О. Костылев. Книга о творчестве Горького советской эпохи . . . . .	285
П. Выходцев. Чешские литераторы о современной советской поэзии . . . . .	289
Х Р О Н И К А . . . . .	294

**Редакционная коллегия:**

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

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

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

Журнал выходит 4 раза в год

## ОБ ОДНОЙ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ЛЕГЕНДЕ (ПОВЕСТЬ ДОСТОЕВСКОГО «ДВОЙНИК»)

### 1

В нашей истории литературы до сих пор бытуют еще кое-какие легенды, искажающие смысл и значение произведений классиков. Возникновение их стало в свое время возможным вследствие «малопонятности» (иногда — вследствие намеренной зашифрованности) этих произведений. Раз появившись, большей частью на основе слишком поспешных, прямолинейных и потому неудачных попыток критики проникнуть во внутреннюю сущность этих явлений литературы (от подобной поспешности, как известно, не были застрахованы даже корифеи революционно-демократической критики XIX века), такие легенды с течением времени облекаются покровом высшей авторитетности, непрерываемости. Защищенные броней прочно сложившейся традиции, они начинают затем диктовать ту или иную трактовку произведения в качестве якобы единственно возможной.

Подобная литературоведческая легенда давно уже окутывает, на наш взгляд, «Двойник» — одно из самых «трудных», «недостаточно понятных» произведений Достоевского.

Историко-литературная судьба «Двойника» воистину драматична. При жизни писателя повесть доставила ему одни огорчения и разочарования. Над своим вторым созданием, вышедшим в свет почти одновременно с «Бедными людьми» (февраль 1846 года), Достоевский работал с большим подъемом, предаваясь самым нескромным надеждам. Он писал брату: «...это будет мой *chef d'oeuvre*».<sup>1</sup> «Голядкин в 10 раз выше Бедных людей. Наши (имеется в виду кружок Белинского, — Ф. Е.) говорят, что после *Мертвых душ* на Руси не было ничего подобного, что произведение гениальное... Действительно, Голядкин удался мне донельзя... Тебе он понравится даже лучше *Мертвых душ*...» (стр. 87). Однако по напечатании «Двойник» встретил весьма холодный прием. Неудача повести, на которую возлагались столь большие упования, послужил главной причиной нервно-сердечного заболевания, постигшего писателя весной 1846 года, и сыграл немаловажную роль в последовавшем вскоре «разложении славы» Достоевского в журналах.

1 апреля 1846 года он жаловался своему постоянному confidentу М. М. Достоевскому: «...вот что гадко и мучительно: Свои, наши, Белинский, и все мною недовольны за Голядкина. Первое впечатление было безотчетный восторг, говор, шум, толки. Второе — критика. Именно: Все, все с общего говору... т. е. *наши* и вся публика наши, что до того Голядкин скучен и вял, до того растянут, что читать нет возможности. Но что всего комичнее, так это — то, что все сердятся на меня за растянутость и все до одного читают напропалую и перечитывают напропа-

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Письма. Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. [Т. I], ГИЗ, М.—Л., 1928, стр. 85. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте.

люю... Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел. Многие в нем писано наскоро и в утомлении. 1-я половина лучше последней. Рядом с блистательными страницами есть скверность, дрянь, из души воротит, читать не хочется. Вот это-то создало мне на время ад, и я заболел от горя» (стр. 88—89).

Отметим, что в приведенных строках (в правдивости их невозможно сомневаться) *единственной* причиной неуспеха повести в кругу «наших» выдвигается ее «растянутость», «вялость», «скучность». Признавая с горечью и в только что цитированном письме и в позднейших высказываниях недостатки своего произведения, Достоевский всегда горячо отстаивал ценность и важность идеи, положенной в его основу («испортил вещь, которая могла бы быть великим делом»).

В 1846—1847 годах он лелеет надежду переиздать «обделанного» (переработанного) «Двойника» и с удовлетворением отмечает положительные отзывы о нем: «О Голядкине я слышу исподтишка (и от многих) такие слухи, что ужас. Иные прямо говорят, что это произведение *чудо* и не понято. Что ему страшная роль в будущем, что если б... я написал одного Голядкина, то довольно с меня...» (стр. 108).

К мысли об «исправлении» «Двойника» Достоевский возвращается в 1859 году, предполагая издать собрание своих сочинений. «Поверь, брат, что это исправление, снабженное предисловием, будет стоить *нового романа*. Они (хулители «Двойника», — Ф. Е.) увидят, наконец, что такое Двойник! Я надеюсь слишком даже заинтересовать. Одним словом, я вызываю всех на бой (и, наконец, если я теперь не поправлю Двойника, то когда же я его поправлю? Зачем мне терять *превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности*, который я первый открыл и которого я был провозвестником?)» (стр. 257; курсив мой, — Ф. Е.).

Однако и на этот раз Достоевскому не довелось «исправить» повесть. И позднее, в 1866 году, подготавливая «Двойника» для собрания своих сочинений, писатель, занятый новыми творческими планами, не пошел, из-за недостатка времени, дальше некоторых сокращений и стилистической правки. Но убеждение в величайшей ценности идеи «Двойника» не оставляло его до последних лет жизни. В «Дневнике писателя» за ноябрь 1877 года Достоевский — к тому времени уже прославленный автор ряда гениальных социально-философских романов, заявляет: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и *серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил*. Но форма этой повести мне не удалась совершенно» (курсив мой, — Ф. Е.).<sup>2</sup>

«Дать бой» критикам «Двойника», создав новый, улучшенный вариант его, Достоевскому не суждено было. Непризнание, недооценка стали уделом повести и после смерти писателя — вплоть до наших дней.

В советском литературоведении давно и прочно утвердилось мнение о «Двойнике» как о произведении, знаменующем собой идейный срыв писателя — шаг назад (или в лучшем случае шаг в сторону) в его идейно-творческом развитии.

В максимально резкой, заостренной форме это мнение выражено в статье о Достоевском в Большой Советской Энциклопедии (изд. 2-е, т. 15, стр. 149): «...уже в следующей (после «Бедных людей», — Ф. Е.) повести „Двойник. Приключения господина Голядкина“ (1846) обнаружился отход Д. от социально-гуманистич. тенденции „Бедных людей“, от демократических принципов Гоголя и Белинского. Утверждая реак-

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XII, ГИЗ, Л., 1929, стр. 297—298. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

ционную, пессимистич. идею якобы извечной двойственности человеческой природы, писатель доказывал, что в человеке, наряду с положительными нравственными стремлениями, будто бы обязательно существует себялюбивое и злое начало. Этот реакционный взгляд впоследствии получил развитие в романах Д. Появление „Двойника“, вызвавшего отрицательную оценку Белинского, привело к идейному разрыву между ним и Д.».

Забегаая вперед, скажем уже тут: ни одно из процитированных утверждений не соответствует действительности.

Этот том БСЭ вышел в свет в 1952 году, когда к Достоевскому у нас подходили большей частью как к писателю «почти сплошь реакционному». Но и в монографиях последующего периода (В. В. Ермилова, М. С. Гуса, В. Я. Кирпотина), написанных уже под совершенно иным углом зрения, эта оценка «Двойника», хотя и в несколько смягченном виде, явственно дает о себе знать.

М. С. Гус пишет об «отрицательном отношении Белинского к „Двойнику“, о том, что «Белинский... в обзоре литературы за 1846 год резко и сурово отметил недостатки... „Двойника“, так как «идея раздвоенности человека, как изначального свойства его природы, была органически чужда» ему.<sup>3</sup>

В. В. Ермилов усматривает в «Двойнике» «принижение человека», тенденцию к «уходу от социальной основы, к подмене *социального — психопатологическим*». По его мнению, в повести проявилось «смакование раздвоенности». «Человечность» в Голядкине «изъедена ржавчиной раздвоенности». Все это, утверждает исследователь, явилось «серьезным отступлением от реализма, от традиций гоголевской школы, от идейно-эстетической программы Белинского».<sup>4</sup>

По мнению В. Я. Кирпотина, критические замечания Белинского о «Двойнике» могут служить «ключом для уразумения причин охлаждения Белинского к Достоевскому». Образ Голядкина «рождает тяжелое чувство недоверия к человеку вообще». «... Именно в „Двойнике“ скептицизм Достоевского по отношению к человеку выразился с такой исключительностью и резкостью», в повести выражен «мрачный и безнадежный взгляд на человеческую природу». «„Антропологический“ смысл „Двойника“... противоположен „антропологическому“ смыслу „Бедных людей“».<sup>5</sup>

Особую «беспопачность» в оценке повести проявил В. И. Кулешов в монографии «„Отечественные записки“ и литература 40-х годов XIX века» (Изд. Моск. ун-в., 1959). «Достоевский не просто не чувствовал антигуманистического пафоса... „Двойника“, но и решил развенчать гуманизм, показать, что человек подл по самой своей природе» (стр. 231).

Правда, в отличие от автора статьи в БСЭ, В. В. Ермилов и В. Я. Кирпотин отмечают в качестве положительной стороны «Двойника» содержащуюся в нем критику «строга, унижающего человека», «мира благоденствующих и преуспевающих».<sup>6</sup> Но это не кладется ими в основу понимания произведения, а противоречиво сосуществует с приведенными отрицательными оценками его.

Задача настоящей статьи — противопоставить традиционной трактовке «Двойника» иную — во многом диаметрально противоположную. Мы решаемся утверждать, что «Двойник» был не идейным срывом Достоевского, не отходом от линии, начатой «Бедными людьми», а, напротив, продолжением, развитием, углублением ее. Ни о каком отступлении

<sup>3</sup> М. Гус. Идеи и образы Достоевского. Гослитиздат, М., 1962, стр. 504, 70, 57.

<sup>4</sup> В. В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 70—72, 66.

<sup>5</sup> В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). Гослитиздат, М., 1960, стр. 269, 283, 294, 295.

<sup>6</sup> Там же, стр. 271, 270.

от традиций гоголевской школы, от идейных заветов Белинского применительно к «Двойнику» говорить не приходится. В повести Достоевского нет скептицизма по отношению к человеку, мрачного взгляда на человеческую природу, идеи фатальной раздвоенности человека и уж тем более — смакования раздвоенности, развенчания гуманизма. И повесть в целом, и образ Голядкина овеяны высоким гуманизмом. О воздействии идей утопического социализма, которое В. Я. Кирпотин справедливо усматривает в «Бедных людях», «Господине Прохарчине», «Слабом сердце», с одинаковым основанием можно говорить и применительно к «Двойнику». Утверждения Достоевского о великой ценности идеи, положенной в основу повести, о глубоком *социальном* смысле ее вполне обоснованны. В произведении психопатологическое не подменяет собой социального, а поставлено на службу ему. К последовавшему значительно позднее — через год после появления «Двойника» (в начале 1847 года) — разрыву Белинского с Достоевским «Двойник» не имеет отношения. Великий критик и к началу 1847 года высоко ставил повесть Достоевского: его оценки идейного содержания ее и образа Голядкина носят безоговорочно положительный характер.

Говоря о втором произведении Достоевского, нельзя прежде всего упускать из виду общую настроенность начинающего писателя во время работы над «Двойником». «Двойник» начат летом 1845 года, завершен в январе 1846 года. Этот промежуток времени можно без преувеличения назвать «медовым месяцем» отношений между Достоевским и Белинским.

Много лет спустя Достоевский вспоминал: «... в первые дни знакомства, привязавшись ко мне всем сердцем, Белинский тотчас же бросился, с самую простодушною торопливостью, обращать меня в свою веру. Я нисколько не преувеличиваю его горячего влечения ко мне, по крайней мере, в первые месяцы знакомства. Я застал его страстным социалистом...», «я страстно принял тогда все учение его» (XI, 8, 10). В 1873 году, когда писались эти строки, Достоевский оценивал Белинского уже совершенно иначе, и у него не могло быть оснований преувеличивать ни влияния, оказанного на него когда-то Белинским, ни степени своей идейной близости к нему в те месяцы. Об этой близости свидетельствует и многое другое, в частности письма Достоевского к брату осенью 1845 года. 8 октября он пишет: «Я бываю весьма часто у Белинского. Он ко мне донельзя расположен и серьезно видит во мне *доказательство перед публикою* и оправдание мнений своих» (стр. 82). В письме от 16 ноября мы читаем: «Белинский любит меня как нельзя более» (стр. 84). П. В. Анненков писал в «Замечательном десятилетии»: «... довольно долгое время взгляды и созерцание их (Белинского и Достоевского, — Ф. Е.) были одинаковы».<sup>7</sup>

Привязавшись к Белинскому, восторженно относясь не только к нему, но и к членам его кружка, Достоевский в этот период считает делом совести, своим прямым писательским долгом верой и правдой служить великому знамени, под которое ему посчастливилось встать: «... какие люди, какие люди! Я заслужу, постараюсь стать таким же прекрасным, как и они, пребуду „верен“!.. этих людей только и есть в России, они одни, но у них одних истина, а истина, добро, правда всегда побеждают и торжествуют над пороком и злом, мы победим; о, к ним, с ними!» («Дневник писателя» за январь 1877 года — XII, 32).

Трудно представить себе, чтобы Достоевский как раз в этот «медовый месяц» сближения с великим критиком и его кружком, проникнутый желанием «пробыть верным», задумал и написал антигуманистиче-

<sup>7</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1960, стр. 284.

ское произведение, знаменующее отход от идейных заветов Белинского, от гоголевской школы.

Работа писателя над «Двойником» в большей своей части протекла, фигурально выражаясь, на глазах Белинского. «Белинский понукает меня дописывать Голядкина. Уж он разгласил о нем во всем Литературн. мире и чуть не запродам Краевскому...» (письмо к брату от 8 октября 1845 года — стр. 82). В «Дневнике писателя» за ноябрь 1877 года мы читаем: «Белинский, с самого начала осени 45-го года, очень интересовался этой новой моей работой» (XII, 297). По настоянию Белинского у него на квартире для членов кружка Достоевским был прочитан ряд глав из «Двойника». «Три или четыре главы, которые я прочел, понравились Белинскому чрезвычайно...» (XII, 298). И по свидетельству П. Анненкова и Д. Григоровича, присутствовавших на этом чтении, фрагменты из повести произвели на Белинского очень благоприятное впечатление. Григорович: «Белинский сидел против автора, жадно ловил каждое его слово и местами не мог скрыть своего восхищения, повторяя, что только Достоевский мог доискаться до таких изумительных психологических тонкостей». Анненков: «Белинскому понравился... этот рассказ по силе и полноте разработки оригинально странной темы...»<sup>9</sup>

Отзывы Белинского о повести в целом, после напечатания ее, общеизвестны (статья о «Петербургском сборнике», «Взгляд на русскую литературу 1846 года»). Несмотря на все старания сторонников традиционной трактовки «Двойника», в этих отзывах невозможно выискать ничего такого, что свидетельствовало бы об осуждении критиком общей идейной направленности произведения и образа главного персонажа. Напротив, в некоторых существенных отношениях Белинский усматривает в «Двойнике» шаг вперед по сравнению с «Бедными людьми».

«Для всякого, кому доступны тайны искусства, с первого взгляда видно, что в „Двойнике“ еще больше творческого таланта и глубины мысли, нежели в „Бедных людях“». «... „Двойник“ носит на себе отпечаток таланта огромного и сильного, но еще молодого и неопытного...»<sup>10</sup>

Небезынтересно, что с «Двойником», а не с «Бедными людьми» связано известное пророчество Белинского о великой славе, ожидающей в будущем Достоевского: «Что же касается до толков большинства, что „Двойник“ — плохая повесть, что слухи о необыкновенном таланте его автора преувеличены и т. п. — об этом г. Достоевскому нечего заботиться: его талант принадлежит к разряду тех, которые постигаются и признаются не вдруг. Много, в продолжение его поприща, явится талантов, которых будут противопоставлять ему, но кончится тем, что о них забудут именно в то время, когда он достигнет апогея своей славы».<sup>11</sup>

Во «Взгляде на русскую литературу 1846 года», написанном, когда Белинский уже успел охладеть к Достоевскому, все же говорится: «В „Двойнике“ автор обнаружил огромную силу творчества, характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература, ума и истины в этом произведении бездна, художественного мастерства — тоже...»<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1961, стр. 94.

<sup>9</sup> П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 283.

<sup>10</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 563—564, 565.

<sup>11</sup> Там же, стр. 566.

<sup>12</sup> Там же, т. X, стр. 40.

Серьезные частные критические замечания, высказанные Белинским о «Двойнике» в статье о «Петербургском сборнике» и особенно в обзоре литературы 1846 года, на которые так упирают сторонники традиционной трактовки «Двойника», никак не могут поколебать только что приведенных глубоко положительных общих оценок.

В статье о «Петербургском сборнике» Белинский отметил растянутасть повести, наличие в ней ряда не вполне понятных читателю мест, то обстоятельство, что «почти все лица... как ни мастерски, впрочем, очерчены их характеры, говорят почти одинаковым языком».<sup>13</sup> Во «Взгляде на русскую литературу 1846 года» Белинский в качестве «существенных недостатков» произведения называет, наряду с растянутостью, «его фантастический колорит». «Фантастическое в наше время, — пишет Белинский, — может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находится в заведывании врачей, а не поэтов».<sup>14</sup> Но почему же это не помешало Белинскому на предыдущей странице причислить характер умалишенного Голядкина к «самым глубоким, смелым и истинным концепциям» русской литературы и восхищаться «умом и истиной», заключенными в повести? Противоречие тут только кажущееся. Осуждая «фантастический колорит» «Двойника», Белинский имел в виду отнюдь не идейно-тематическое существо повести, как это иногда утверждают сторонники ее традиционной трактовки. Белинский вообще не считал, что в центр художественного произведения не могут быть поставлены сумасшедший и его бред. Доказательством может служить хотя бы сказанное Белинским о сумасшествии Голядкина в статье о «Петербургском сборнике»: «Итак, герой романа — сумасшедший! Мысль смелая и выполненная автором с удивительным мастерством! Считаю излишним следить за ее развитием, указывать на отдельные места и удивляться целому созданию».<sup>15</sup>

Говоря о фантастическом колорите, который действительно присущ «Двойнику», критик явно имел в виду лишь своеобразную манеру повествования — то обстоятельство, что бред Голядкина и явь не разграничены и читателю в ряде случаев очень трудно разобрать, что является галлюцинацией Голядкина, а что — изображением реальной действительности. Эту манеру повествования, восходящую в конечном счете к Гофману, метко охарактеризовал В. В. Виноградов, указав на «причудливое сплетение» в «Двойнике» «фантастики трагических призраков с комическими сценами обыденной пошлости», на «устранение четкой границы между фантастическим миром трагической борьбы и комическими подробностями стилизованной реальности».<sup>16</sup> Подчеркнем, что уже в предыдущем отзыве о «Двойнике» (статья о «Петербургском сборнике») Белинский ставил в вину Достоевскому неясность многих обстоятельств в повести: «каждый читатель совершенно вправе не понять и не догадаться, что письма Вахрамеева и г. Голядкина младшего г. Голядкин старший сочиняет сам к себе, в своем расстроенном воображении, — даже что наружное сходство с ним младшего Голядкина совсем не так велико и поразительно, как показалось оно ему в его расстроенном воображении, и вообще о самом помешательстве Голядкина не всякий читатель догадается скоро».<sup>17</sup>

Очевидно, именно так понимал слова Белинского о «фантастическом колорите» Добролюбов, когда, повторяя его упреки, писал в «Забитых людях»: «В „Двойнике“... много хороших мест погибло, к сожалению,

<sup>13</sup> Там же, т. IX, стр. 565.

<sup>14</sup> Там же, т. X, стр. 41.

<sup>15</sup> Там же, т. IX, стр. 563.

<sup>16</sup> В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. «Academia», Л., 1929, стр. 284—285.

<sup>17</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 565.



в общей растянутости и неудачной фантастичности рассказа».<sup>18</sup> Тут ценность содержания («хорошие места») явно противопоставляется неудачности манеры повествования. Но ведь и сам Достоевский отчетливо понимал и неоднократно признавался, что «форма... повести» ему «не удалась совершенно».

Итак, несмотря на все утверждения сторонников традиционной трактовки, оказывается невозможным доказать, что Белинский отрицательно отзывался о «Двойнике», что переоценка им Достоевского и его дарования началась с этой повести. Переоценка эта связана с последующими произведениями писателя — с «Господином Прохарчиным» и особенно с «Хозяйкой».

Но как же быть с «реакционной, пессимистической идеей якобы извечной двойственности человеческой природы», которая будто бы составляет основу «Двойника»? Ограничимся пока указанием на следующее немаловажное обстоятельство: этой «основы» Белинский вообще не заметил (в его высказываниях о ней нет ни слова), как не заметили ее и все другие, писавшие о повести по свежим следам в 1846—1847 годах: ни В. Майков, ни Э. Губер, ни представители реакционно-славянофильской критики Шевырев и К. Аксаков.

Прежде чем обратиться к этому важнейшему для оценки повести вопросу, мы считаем необходимым вкратце освежить в памяти читателя черты героя произведения и его «приключения».

## 2

«Двойник» — одна из многочисленных «чиновничьих повестей» 1840-х годов. Титулярный советник Яков Петрович Голядкин, о котором повествует Достоевский, «несколько сродни», по выражению Белинского, таким, как Башмачкин, и особенно таким, как Поприщин. Это человек самый заурядный и внутренне и внешне («подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура... незначительного свойства»). Голядкин — помощник столоначальника в одном из петербургских департаментов, и обычный круг его интересов не выходит за пределы служебных отношений да фельетонов и хроники «Северной пчелы». «Честный, добродетельный, кроткий, незлобивый, весьма надежный по службе и к повышению чином достойный» — всего лишь такой репутации добивается Яков Петрович в глазах окружающих и особенно в глазах начальника отделения Андрея Филипповича и всемогущего «его превосходительства».

Голядкин не из тех, кто выходит в люди и делает карьеру. Ему мешают не только недостаток дарований, но и крайняя робость, неуверенность в себе, полная неприспособленность к жизненной борьбе. Он человек слабый, нерешительный, пассивный, хотя и самолюбивый, мнительный. Яков Петрович всегда готов в случае необходимости «съежиться», т. е. смолчать, покориться, поступиться своими правами, но так, чтобы можно было уверить себя, что он «сам по себе, как и все», «не хуже других». Голядкин любит «стусеваться и зарыться в толпе», его походка «ясно выговаривает: „не троньте меня, и я вас трогать не буду“». Утешая себя в жизненных неудачах, он с гордостью заявляет, что «не интриган», ходит без маски, презирает окольные пути. Действительно, Голядкин не умеет интриговать, лгать, заискивать у стоящих выше его — «скакать и вертеться... заигрывать и подлизываться». У него даже хватает духу — при всей его забитости — заявить в критический момент Андрею Филипповичу, что тот не имеет права вмешиваться в его личные,

<sup>18</sup> Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, Гослитиздат, М.—Л., 1963, стр. 248.

неслужебные дела, или прозрачно намекнуть ему, что племянник его Владимир Семенович — сослуживец Голядкина — получил чин коллежского асессора лишь благодаря родственным связям (на этот чин претендовал сам Голядкин).

Жизненная позиция Голядкина — это позиция самоизоляции, беспомощной самообороны против окружающих. Ведь это та самая среда, в которой гибнут Башмачкин и Поприщин, где царят фамусовские правила поведения и молчалинская мораль, где ценятся лишь «достоинства» и «таланты», отсутствующие у слабого и незащищенного, но самолюбивого и подозрительного Якова Петровича.

Маленькому человеку не заказано мечтать о месте под солнцем, о счастье и радости. Об этом мечтали и Башмачкин, и Поприщин, и Девушкин. Для Голядкина воплощение подобных мечтаний — Клара Олсуфьевна, дочь статского советника Берендеева. Его отделяет от нее ряд ступеней табели о рангах — социальной лестницы тогдашнего Петербурга: «Он был титулярный советник, она генеральская дочь». К тому же Голядкин немолод и некрасив. И все же он надеется покорить ее сердце — если не красотой и положением в обществе, то своими добродетелями, силой и искренностью чувств. Клара Олсуфьевна и ее отец дают понять незадачливому претенденту, насколько бессмысленны его притязания. Но это не отрезвляет Голядкина. Он является непрошенный на вечер у Берендеевых и становится свидетелем триумфа его счастливого соперника. Это молодой и красивый Владимир Семенович, тот самый новоиспеченный коллежский асессор, которому Андрей Филиппович, обойдя старого, заслуженного претендента Голядкина, «наворожил» повышение в чине. Якова Петровича у Берендеевых не принимают, ему отказано от дома. Пренебрегая всеми приличиями, он все же проникает тайком через черный ход на семейное торжество. Неудержимая сила влечет его к Кларе Олсуфьевне. Но за этим следует ужасная расплата: он отвергнут, осужден, осмеян всеми, опозорен навсегда; слуги выводят его из квартиры и выталкивают на лестницу. Тот социальный круг среднего чиновничества, в котором Голядкин страстно желал «быть как все», домогаясь уважения и признания его скромных достоинств, с позором отверг и изгнал его, исключил из своей среды.

Уже раньше мнительного Голядкина мучила мысль, что его тайно преследуют враги. После несчастья в доме Берендеева эта мысль приобретает силу непререкаемого убеждения, превращается в манию преследования.

Скитаясь в эту ночь по улицам Петербурга, под дождем и снегом, Голядкин «не только желал убежать от самого себя, но даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться»; «проникнутый вполне идеей своего недавнего страшного падения... он умирал, исчезал»; «господин Голядкин был убит — убит вполне — в полном смысле слова»...

И вот тут-то, на берегу Фонтанки, когда разыгралась «вьюга и хмара под петербургским ноябрьским небом» и падал мокрый снег, Голядкину впервые явился его двойник.

Борьба Голядкина с двойником и составляет основное содержание повести.

Двойник направляется с Фонтанки прямо на квартиру Якова Петровича, и тот едва успевает нагнать его. На следующее утро, в обличье вновь принятого в департамент чиновника, однофамильца героя, он усаживается в присутствии за стол Якова Петровича — напротив него. Затем добивается знакомства с Яковым Петровичем и, приглашенный домой и обласканный им, прикидывается нуждающимся в покровительстве простачком, входит в полное доверие к герою — только для того, чтобы на следующий день предать его, стать его злейшим врагом и неутомимым преследователем.

Двойник Голядкина — Голядкин-младший — полная противоположность ему. Это ловкий и юркий пройдоха, бесовский интриган, подхалим и карьерист. Он находчив, дерзок, изворотлив. Без усталости и лебезит он перед сослуживцами и начальством, умея ко всем «подбиться, приласкаться», «нашептывать и наподличать». Легко и быстро добивается он расположения и покровительства всех окружающих.

Он выдает за дело своих рук сочиненную «настоящим» Голядкиным служебную бумагу и незаслуженно получает за нее благодарность от «его превосходительства»; воспользовавшись сходством с героем, заставляет того платить за съеденные им в кофейной пирожки, с величайшим цинизмом оскорбляет и бесчестит Голядкина-старшего, глумится над ним в присутствии других чиновников и т. д. Напрасно тот обращается за помощью к сослуживцам и начальству, пытается умилостивить и расположить к себе наглого самозванца. Все отворачиваются от «настоящего» Голядкина; его честь и доброе имя утрачены безвозвратно, ему отказано от службы, даже лакей Петрушка покидает его.

Само собой разумеется, что вся эта история борьбы Якова Петровича с двойником есть история его прогрессирующего безумия. В основе «приключений» героя — бред и галлюцинации помешанного. Как намекнул еще Белинский, читатель вправе и должен заключить, что реальным основанием большинства бредовых видений Голядкина послужило появление в департаменте нового чиновника, похожего на него лицом.

Финал этой истории душевного заболевания (по отзывам психиатров — замечательно точно описанного Достоевским) самый естественный: Голядкина увозят в сумасшедший дом. Но до последней минуты ему мерещится не оставляющий его в покое двойник, бегущий за каретой и в знак прощания издевательски посылающий ему «поцелуйчики».

### 3

Каков же смысл двойничества героя, что хотел им выразить Достоевский?

Согласно общепринятой точке зрения, двойник Голядкина — это «дурная половина» его собственной души, воплощение таящихся в нем самом (хотя и тщательно подавляемых) аморальных стремлений к житейским успехам, к карьере, достигаемым любой ценой, и т. д. Отсюда и делается вывод об «антигуманистической» направленности повести: в ней якобы уже проявляется характерное для творчества Достоевского 1860—1870-х годов представление о человеческой психике как о чем-то дисгармоническом, внутренне противоречивом, подвластном хищным, эгоцентрическим влечениям. Верно ли это?

Укажем прежде всего, что и при таком понимании двойничества героя столь далеко идущие выводы в достаточной мере произвольны. Почему то или иное изображение трагических переживаний несчастного петербургского чиновника, придавленного судьбой, должно свидетельствовать о взглядах писателя на человеческую природу вообще — служить выражением какой-то общей этико-психологической концепции?

Вспомним оценку, которую дал повести Добролюбов. Именно Добролюбов в статье «Забитые люди» первый высказал (хотя и предположительно, условно, с рядом оговорок) это — ставшее сейчас общепринятым — толкование двойничества Голядкина: «Он группирует все подленькое и житейски-ловкое, все гаденькое и успешное, что ему приходит в фантазию ... и его фантазия создает ему „двойника“. Вот основа его помешательства».<sup>19</sup> Это не помешало критику в общем вполне положительно оценить повесть.

<sup>19</sup> Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, стр. 258.

Трактуя Достоевского как «замечательного деятеля» гуманистического направления, Добролюбов широко использует и материал «Двойника». В его интерпретации Голядкин — один из многочисленных «забытых людей» Достоевского, стоящий на одной доске с Макаром Девушкиным. С точки зрения Добролюбова печальная история Якова Петровича Голядкина прежде всего и больше всего характеризует те ненормальные, уродливые условия, в которые ставит маленьких людей общественный и государственный строй царской России. «... Отчего, — спрашивает Добролюбов, — г. Голядкин в мучительных и бесплодных попытках „быть в своем праве“ и „идти своей дорогой“ — сжеживается до последних уступок своего настоящего права и наконец, не выдержав в слабой голове своей идеи, что под его право все подкапываются, мешается в рассудке?»<sup>20</sup> Ответ на этот «эзоповский» вопрос ясен. Для Добролюбова безумие Голядкина — явление того же порядка, что и мучительные переживания Девушкина, мания Прохарчина («Господин Прохарчин»), умопомешательство Шумкова («Слабое сердце»). Все это примеры и доказательства «непонятого разлада между тем, что должно бы быть по естественному, разумному порядку, и тем, что оказывается на деле».<sup>21</sup> В глазах Добролюбова именно общая гуманистическая и социальная направленность повести Достоевского служит мериллом для ее оценки.

Но самым существенным для понимания «Двойника» нам представляется иное: *возможность совершенно другой трактовки двойничества Голядкина* — более соответствующей, на наш взгляд, творческим замыслам самого Достоевского.

Добролюбов, умевший, как известно, преподносить читателям иные свои суждения в качестве категорических и бесспорных, свое толкование «Двойника» предлагает лишь в качестве «самого естественного» и сопровождает его существеннейшими оговорками. Непосредственно после только что процитированных строк о причинах помешательства Голядкина он пишет: «Не знаю, верно ли я понимаю основную идею „Двойника“; никто, сколько я знаю, в разъяснении ее не хотел забираться далее того, что „герой романа — сумасшедший“. Но мне кажется, что ... всего естественнее предлагаемое мною объяснение (причин сумасшествия Голядкина, — Ф. Е.), которое само собою сложилось у меня в голове при перечитыванье этой повести (всю ее сплошь я, признаюсь, одолеть не мог)».<sup>22</sup>

Что Голядкин-младший полярно противоположен Голядкину-старшему, конечно, бесспорно, как и то, что он — плод больного воображения героя. Но отсюда еще вовсе не следует, что Голядкин № 2 — «дурная половина» Голядкина № 1. Внимательный анализ текста подсказывает иное толкование. Смысл двойничества Голядкина не во внутреннем раздвоении, а *во внешнем замещении, вытеснении его из занимаемого им места в жизни.*

Двойник порожден страхом героя перед окружающей средой, с которой он находится в конфликтных отношениях еще до появления Голядкина-младшего. Это подтверждается всем содержанием повести: ведь в основе ее лежит бред *преследования*. Ощущение «всеугрожаемости» не оставляет Голядкина.

Двойник воплощает собой не стремления и качества, тающиеся в глубине души самого героя, — у слабого, малодушного и пассивного Голядкина никакой «дурной половины» нет, а стремления и качества (ловкость, изворотливость, беспринципность в борьбе за «карьеру и фортуна»), присущие окружающей его среде и недостающие Голядкину для успехов на жизненном поприще. Бред героя в заостренной, патологической форме выражает тот реальный факт, что отсутствие этих

<sup>20</sup> Там же, стр. 246.

<sup>21</sup> Там же, стр. 247.

<sup>22</sup> Там же, стр. 258.

свойств вытаскивает людей, подобных Голядкину, из жизни, лишает их «места под солнцем». Персонификация этих качеств в образе «другого» Голядкина, внешне как две капли воды похожего на настоящего, но внутренне диаметрально противоположного ему и отнимающего у него одну за другой все жизненные позиции, и означает неизбежность вытеснения из жизни слабых, не уверенных в себе, не приспособленных к борьбе — неизбежность замещения их ловкими пройдохами-карьеристами. В мире таких, как Андрей Филиппович и Владимир Семенович, нет места для Голядкиных: они вытесняются, замещаются такими, как Голядкин № 2. В гиперболизированной, патологической форме это и составляет содержание горячечного бреда героя повести, его галлюцинаций.

Безмерные страдания и унижения, которым «ненастоящий» Голядкин подвергает, на глазах у всех окружающих, Голядкина «настоящего», — конечно, лишь плод его болезненного воображения. «А все однакоже, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают» (Гоголь, «Нос»). В нивелирующем отдельные различия бюрократическом аппарате николаевской России чиновники представляли собой не конкретные человеческие индивидуальности, а лишь воплощали те или иные служебные функции и должности. Их положение определялось не внутренними достоинствами, а табелью о рангах да успешностью усвоения фамусовско-молчалинского кодекса поведения. Мелкие винтики бюрократического механизма обладали широкой «взаимозаменяемостью». Поэтому «неправдоподобная», «сверхъестественная» (говоря языком Гоголя), представляющаяся воображению умалишенного история появления «совершенно подобного» Голядкина № 2 и вытеснения им из жизни Голядкина № 1 лишь внешне, по форме своей относится к «фантастической действительности». По существу же она с большой глубиной и проникновенностью передает средствами реалистической гиперболы черты действительности подлинной. Того, что чудилось несчастному Голядкину, не было. Но нечто близкое, аналогичное могло быть и бывало.

Ощущение «всеураожаемости», возможность вытеснения, замещения слабого сильным — более приспособленным к жизненной борьбе; страх за свое будущее, в той или иной мере охватывающий многих в «благоустроенном обществе»,<sup>23</sup> в котором жил Достоевский; подспудная мысль о праве каждого на твердое положение в жизни, на незыблемое, защищенное «место под солнцем» — все это и составляет, на наш взгляд, ту превосходную идею («серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил»), тот «величайший тип, по своей социальной важности», которые легли в основу «Двойника». Достоевский с полным основанием мог утверждать, что он «первый открыл» этот тип, был его «пророком».

Внимательное чтение повести подтверждает, что именно это, а не высосанная из пальца «реакционная, пессимистическая идея якобы извечной двойственности человеческой природы» является идейным стержнем второго произведения Достоевского.

Тема вытеснения Голядкина из жизни кем-то другим («двойником») проходит через всю повесть.

Болезненному «бреду вытеснения» предшествует реальное вытеснение, подготовившее, обусловившее собой этот бред. Чин коллежского асессора, на который претендует «к повышению чином достойный» Голядкин, получает Владимир Семенович («всякий мальчишка... перед порядочным человеком нос задирает теперь»). Это помогает ненавист-

<sup>23</sup> Это — ироническое выражение Вал. Майкова из его отзыва о «Двойнике». Суждениям В. Майкова о повести в дальнейшем изложении будет уделено надлежащее место.

ному сопернику заместить Голядкина и в роли жениха Клары Олсуфьевны («что мне... что он ассессором сделан?... Да жениться хочет») — роли, которой он вполне серьезно домогается. Катастрофа на вечере у Берендеевых знаменует собой вытеснение Голядкина из его социального окружения вообще. Герой, ищущий «средины и социального своего положения», заявляет: «я здесь у себя, т. е. на своем месте», но его с позором выталкивают на улицу.

В дальнейшем страх потери «места под солнцем» становится главным пунктом помешательства Голядкина: «...подменит человека, подменит, подлец такой, — как ветошку человека подменит, и не рассудит, что человек не ветошка. Ах ты, господи боже мой! Эко несчастье какое!» В галлюцинациях героя кто-то другой («двойник») занимает его место на службе и в обществе, овладевает всеми его скромными жизненными позициями: и репутацией дельного, ревностного, «к повышению чином достойного» чиновника (эпизод с важной бумагой), и добрым именем — той долей уважения и приязни со стороны сослуживцев, которой он располагал. Самозванец посягает на домашний очаг героя (бег вперегонки с Фонтанки на Шестилавочную улицу), на его кошелек (эпизод с пирожками). Даже лакей Петрушка принимает «ненастоящего» Голядкина за «настоящего».

В письме к Голядкину-младшему Голядкин-старший ставит ему в вину «упорное... желание... насильственно войти в круг моего бытия и всех отношений моих в практической жизни». О том же говорится в письме к Вахрамееву: «...странная претензия... неблагородное фантастическое желание вытеснять других из пределов, занимаемых сими другими своим бытием в этом мире, и занять их место...»

Особенно четко и ясно, в наиболее обнаженной форме (совершенно исключая возможность трактовки бреда Голядкина как внутреннего раздвоения, как борьбы двух противоположных начал в его собственной душе) тема замещения, вытеснения раскрывается в ночных кошмарах героя (глава X).

Как человек слабый, неуверенный в себе, Голядкин всеми силами души жаждет одобрения и признания со стороны окружающих и особенно со стороны начальства. Ему снится, что он всячески пытается расположить к себе Андрея Филипповича, но тут сразу же появляется ненавистный двойник, который «очерняет досконально его репутацию», «втаптывает в грязь его амбицию», «немедленно занимает место его на службе и в обществе». «То грезилося господину Голядкину, что находится он в одной прекрасной компании, известной своим остроумием и благородным тоном... что господин Голядкин, в свою очередь, отличился в отношении любезности и остроумия, что все его полюбили», но тут «сразу, в один миг, одним появлением своим, Голядкин-младший разрушал все торжество и всю славу господина Голядкина-старшего, затмил собою Голядкина-старшего, втоптал в грязь Голядкина-старшего и, наконец, ясно доказал, что Голядкин-старший и вместе с тем настоящий — вовсе не настоящий, а поддельный, а что он пастоящий...»

Многозначительная сценка, завершающая ночной кошмар Голядкина, представляет идею замещения в самом обобщенном виде. Герой пытается спастись бегством от своего «отвратительного», «совершенно подобного» двойника, «но с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершенно подобному и отвратительному развращенностию сердца — господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длиною цепью... тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных...» Разве не очевидно, что все это никак не вмещается в рамки традиционного толкования повести как истории внутреннего раздвоения героя?

Появление двойника исподволь подготовлено и тонко мотивировано Достоевским. И мотивировка эта еще раз — с другой стороны — демонстрирует несостоятельность привычной трактовки произведения. В своем самознании Голядкин с самого начала не ощущает себя устойчивой, полноценной личностью, занимающей твердое, определенное место в жизни. Именно поэтому — из-за своей незащитности — он и может быть замещен «другим». Основная черта героя — стремление при всякой щекотливой и опасной ситуации «стусеваться», «съежиться», отступить и делает его жизненную позицию шаткой, «иллюзорной».

Уже в главе I при внезапной встрече на Невском с Андреем Филипповичем Голядкин «в неописанной тоске», в страхе перед начальством готов как бы уничтожиться, самоустраниться. Он раздумывает: «... прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я — да и только!» В. В. Виноградов замечает по поводу этого места: «Мысль о „двойнике“, таким образом, всплывает туманно».<sup>24</sup>

Непосредственно перед появлением двойника Голядкин «не только желал убежать от себя самого, но даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться». Даже в разгар борьбы с дерзким самозванцем герой размышляет: «... не отступить ли запросто?.. Я буду особо, как будто не я... пропускаю все мимо; не я, да и только...»

В плане психологическом (точнее — психопатологическом) возникновение двойника в горячечном воображении героя и является своеобразным результатом, своеобразной проекцией во вне этой постоянной готовности «стусеваться», поступиться своими правами и жизненными позициями перед лицом враждебных сил. Голядкин-младший не более как персонализация этих сил. Он порожден страхом и незащитностью перед ними.

Процесс возникновения двойника в сознании Голядкина ставится Достоевским в прямую связь с тем, что герой только что пережил в связи с изгнанием из дома Берендеева: «... может быть, и он то же самое, может быть, он-то тут и самое главное дело...» В дальнейшем Голядкин видит в появлении двойника «доказательство... ожесточенной адской злобы врагов его»: «Они его давно уже держали, приготавлили и на черный день припасали».

Традиционная концепция, сводящая основное содержание повести к *внутренней* борьбе в душе героя между разными началами, неправомерно игнорирует (или совершенно недооценивает) тот *внешний* жизненный конфликт, который положен в ее основу: трагическое столкновение Голядкина с тем миром, где преуспевают Берендеев, Андрей Филиппович, Владимир Семенович. Между тем столкновение это вполне реально; оно не обусловлено безумием героя, напротив, как мы уже указывали, безумие героя порождено им. В этом *социальном* конфликте незащитный маленький человек противостоит, как и в других чиновничьих повестях 1840-х годов, благоденствующим представителям чиновничьей верхушки — «значительным лицам». Совершенно очевидно, что сочувствие Достоевского в этом столкновении целиком на стороне Голядкина.

То немногое, что сказано о сопернике героя Владимире Семеновиче, достаточно раскрывает его как ловкого карьериста, добившегося благодаря родству с начальником отделения асессорского чина и руки дочери богатого и чиновного Олсуфия Ивановича Берендеева. Сам Берендеев, использовавший свою долголетнюю службу в департаменте для личного обогащения, и Андрей Филиппович — «сердитая фигура с сухим, жестким взглядом и с черство-учливой побранкой» — столь же контрастно противостоят Голядкину.

<sup>24</sup> В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский, стр. 281.

Переживания и приключения героя передаются большей частью в «низком», юмористическом стиле. Но еще Белинский отметил, что в повести «только нравственно слепые и глухие могут не видеть и не слышать глубоко патетического, глубоко трагического колорита и тона... этот колорит и тон в „Двойнике“ спрятались, так сказать, за юмор, замаскировались им».<sup>25</sup> Напротив, изображая мир Берендеевых, Достоевский прибегает к средствам торжественной патетики. Но этот пафос пронизан иронией и служит целям сатирического разоблачения.

Вспомним, например, начало главы IV, где описывается торжественный вечер у Берендеева, с которого был изгнан Голядкин: «...о! для чего я не обладаю тайною слога высокого, сильного, слога торжественного, для изображения всех этих прекрасных и назидательных моментов человеческой жизни, как будто нарочно устроенных для доказательства, как иногда торжествует добродетель над неблагонамеренностью, вольнодумством, пороком и завистью!»

О Берендееве говорится: «...маститый старец и статский советник Олсуфий Иванович, лишившийся употребления ног на долговременной службе и вознагражденный судьбою за таковое усердие капиталцем, домком, деревеньками и красавицей-дочерью...»

О Владимире Семеновиче: «...все в этом юноше, — который более похож на старца, чем на юношу, говоря в выгодном для него отношении, — все, начиная с цветущих ланит до самого асессорского, на нем лежавшего чина, все это в сию торжественную минуту только что не проговаривало, что, дескать, до такой-то высокой степени может благонаравие довести человека!»

При традиционной трактовке повести эти яркие сатирические страницы, навеянные Гоголем и столь явно направленные против николаевской бюрократии, теряют свое значение, оказываются чем-то привходящим, второстепенным.

В двойничестве Голядкина хотят видеть нечто, предвосхищающее раздвоенность Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова. Но между героем юношеской повести Достоевского и героями его романов 1870-х годов очень мало общего — недаром их разделяют целые десятилетия.

В Ставрогине, Версилове, Иване Карамазове действительно идет сложная внутренняя борьба («дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей»). «Бес» Ставрогина, «двойник» Версилова, «черт» Ивана Карамазова, обитающие в сердце персонажей, действительно представляют собой их «дурную половину» и стремятся овладеть ими — подчинить себе их помыслы и поступки. Предмет борьбы — душа героя. Ничего этого нет в ранней повести Достоевского. Двойник Голядкина действует в повести как нечто внешнее по отношению к герою и претендует не на душу его, а лишь на его место в жизни.

Попытка установить связь между «Двойником» и последующей концепцией человека у Достоевского представляется чем-то совершенно искусственным (цепляющимся за само слово «двойник») и глубоко антиисторическим: понадобились мучительные годы каторги и ссылки, весь «Дантов ад» Омской каторжной тюрьмы, длительный процесс «перерождения убеждений», чтобы в творчестве Достоевского появились персонажи, сочетающие в себе «идеал Мадонны» и «идеал содомский». Какие могут существовать основания, чтобы приписывать это юноше Достоевскому?

Более того. В самой действительности только социальный катаклизм 1860—1870-х годов с его ломкой привычных отношений, падением общественных и моральных «устоев» мог создать предпосылки для того, чтобы внутренняя раздвоенность, постоянные колебания между «добром» и

<sup>25</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 551.



«злом» стали достоянием многих — явлением, широко распространенным, в какой-то мере типичным для некоторых социальных прослоек. Судя по ряду высказываний, именно так смотрел на это сам Достоевский, считавший раздвоенность чем-то характерным именно для людей пореформенной эпохи. В «Дневнике писателя» за 1877 год он ужасается тому, «до каких противоречий и до каких раздвоений в области нравственной и в области убеждений может доходить русский человек в наше печальное, переходное время» (XII, 363). В «Бесах» «раздвоившаяся природа людей нашего времени» прямо противопоставляется цельности представителей «старого времени» (эпохи декабристов) (VII, 170).

## 4

Нередко к анализу повести привлекают образы двойников Гофмана — писателя, которым Достоевский действительно зачитывался в молодости.<sup>26</sup> При этом считается само собой разумеющимся, что двойничество персонажей Гофмана — так же как и двойничество Голядкина — есть воплощение их внутренней раздвоенности. Вследствие этого утверждения о воздействии творчества Гофмана на «петербургскую повесть» Достоевского<sup>27</sup> (утверждения совершенно справедливые — спешим заметить) становятся как бы дополнительным — и на первый взгляд очень веским — аргументом в пользу традиционной трактовки. В. Я. Кирпотин пишет, например: «Достоевский берет у Гофмана прием раздвоения как способ поляризации душевных качеств человека в целях уяснения его природы». «Достоевский поляризовал душу бедного гонимого человека, он расчленил ее на две половины...»<sup>28</sup>

Влияние Гофмана явственно ощущается уже в стиле и манере повествования «Двойника». Именно оно обусловило собой тот «фантастический колорит», который вызвал упреки Белинского. Вероятно, к повестям Гофмана восходит даже такая внешняя деталь, как подробные полуиронические «аннотации», которыми Достоевский снабдил в первом издании главы своего произведения: то же самое мы находим, например, в «Принцессе Брамбилле», «Крошке Цахес», «Выборе невесты» и т. д. Внутренняя связь двойничества Голядкина с двойниками Гофмана не подлежит сомнению.

Однако каков смысл двойничества в произведениях Гофмана? Всегда ли оно идентично внутреннему раздвоению персонажей и служит «поляризации» их душевных качеств? На этот последний вопрос возможен только отрицательный ответ.

Если взять «Житейские воззрения кота Мурра», то в капельмейстере Крейслере действительно живут два диаметрально противоположных начала: с одной стороны, духовное, художническое, неизмеримо возвышающее его над миром филистерства, с другой — плотское, земное. Это второе начало иногда приобретает самостоятельное существование, появляясь

<sup>26</sup> Из письма писателя к брату от 9 августа 1838 года мы узнаем не только о том, что им прочитан «весь Гофман русский и немецкий». Гораздо важнее впечатление, которое на подростка Достоевского произвели гофмановские концепции двоимирия и романтической иронии: «...атмосфера души его (человека, — Ф. Е.) состоит из слияния неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслью... мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» (стр. 46—47).

<sup>27</sup> См. об этом: А. Кирпичников в Достоевский и Писемский. Одесса, 1894; С. Родзевич в истории русского романтизма. «Русский филологический вестник», т. 77, 1917, № 1—2, стр. 194—237; Леонид Гроссман. Гофман, Бальзак и Достоевский. «София», 1914, № 5, стр. 87—96; В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский, стр. 284.

<sup>28</sup> В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский, стр. 284, 288.

перед Крейслером как его двойник. Здесь двойник действительно — «дурная половина» раздвоенного героя.

И в «Эликсирах дьявола» страшный двойник, посещающий Медарда и совершающий чудовищные злодеяния, есть воплощение его грешных, дьявольских влечений и страстей.<sup>29</sup>

Но нельзя не заметить, что двойников мы находим у Гофмана и там, где речь идет не о *раздвоении*, а о *замещении*, о борьбе за место в жизни (такой двойник-заместитель есть и у монаха Медарда из «Эликсиров дьявола»: это граф Викторин).

Обратимся, например, к произведению Гофмана, носящему то же название, что и повесть Достоевского. В «Двойнике» немецкого романтика повествуется о двух «совершенно подобных» персонажах — Деодатусе Швенди и Георге Габерланде. Вследствие «тайных велений судьбы» они — «настоящие двойники лицом, ростом, сложением». Даже почерк и голос у них одинаковый. Они претендуют на одно и то же место в жизни — на любовь прекрасной Натали, на княжеский престол в одном из немецких государств. «... Ты — вышедший из ада двойник, укравший мое „я“, замысливший похитить мою Натали, отнять у меня жизнь...» — заявляет один из претендентов. Другой отвечает: «Что ты вторгаешься в мое „я“? Чем же я виноват, что ты передразниваешь мое лицо и мой рост? Прочь, прочь! Натали моя».<sup>30</sup> Ничего похожего на внутреннее раздвоение персонажей в повести отыскать невозможно.

Незадолго до начала работы Достоевского над «Двойником» в «Отечественных записках» появилась повесть Гофмана «Крошка Цахес» (1844). А. Кирпичников высказал предположение, что именно это произведение было в той или иной мере использовано Достоевским в «Двойнике», поскольку в «Крошке Цахес» «точно так же действия одного лица переносятся окружающими на другого», точно так же «ловкий проныра присваивает чужие заслуги».<sup>31</sup> Цахес-Циннобер, являющийся в известном смысле «двойником» окружающих, действительно с такой же ловкостью присваивает себе их таланты, достоинства и труды, с какой Голядкин-младший завладевает жизненными позициями Голядкина-старшего. Цахесу незаслуженно приписывается прекрасное стихотворение, прочитанное поэтом Бальгазаром, виртуозная игра скрипача Сбюкка, блестящий ответ на конкурсном экзамене референдария Пульхера и т. д. и т. д. При этом все отвратительное и смешное во внешности и поведенческих реакциях Цахеса воспринимается окружающими как исходящее не от него, а от его конкурентов. И здесь происходит, следовательно, то же замещение, та же полная «перемена местами», как например и в ночном кошмаре Голядкина.<sup>32</sup>

Не вдаваясь в подробную оценку догадки А. Кирпичникова (это не входит в задачи настоящей статьи), подчеркнем лишь одно обстоятельство. Цахес, по замыслу Гофмана, воплощает собой отнюдь не чью-либо «дурную половину», а определенные социальные силы — власть золота, противоестественные общественные отношения в складывающемся буржуазном обществе. Совершенно аналогично этому и Голядкин-младший выражает собой определенные социальные силы — нравы и черты николаевской бюрократии, порожденные самодержавно-крепостническим строем.

Отметим вскользь, что вне поля зрения авторов, разработавших тему «Достоевский и Гофман», осталось одно произведение немецкого

<sup>29</sup> С двойничеством Медарда сопоставляет (на наш взгляд — малоубедительно) двойничество Голядкина С. Родзевич в упомянутой выше статье (см. стр. 226—228).

<sup>30</sup> Цитируется по собранию сочинений Гофмана под редакцией П. Когана (т. VI, М., 1930, стр. 301).

<sup>31</sup> А. Кирпичников. Достоевский и Писемский, стр. 19.

<sup>32</sup> Ср. статью С. Родзевича «К истории русского романтизма» (стр. 228—229), где наряду с воздействием «Эликсиров дьявола» отмечается и воздействие «Крошки Цахеса» на «Двойника» Достоевского.

романтика, которое можно поставить в связь с «Двойником» по крайней мере с не меньшим основанием, чем «Крошку Цахес». Мы имеем в виду повесть «Выбор невесты», точнее одного из персонажей ее — правителя канцелярии Тусмана. Подобно Голядкину, это пожилой, невзрачный, плешивый чиновник, мечтающий о браке с очаровательной молодой красавицей. Как и герой Достоевского, он — человек «смирный», «миролюбивый», «робкий» («никому не мог сказать резкого слова, даже если его заденут»). Как-то ночью, возвращаясь к себе после всяческих чудесных приключений и тяжелых переживаний (он, подобно Голядкину, видел свою красавицу упоенно вальсирующей с молодым соперником), Тусман, как и Голядкин, наталкивается у двери собственного дома на своего двойника. «... Отгоните от дверей этого мошенника правителя канцелярии Тусмана, дабы честный правитель канцелярии Тусман, каким являюсь я, мог попасть к себе домой», — молит герой будочника. Вскоре возле Тусмана (как и возле Голядкина в главе X) оказывается множество двойников: «... вокруг кишмя кишело правителями канцелярии Тусманами...»<sup>33</sup> К данной ли повести или к «Крошке Цахес» генетически восходит, в той или иной мере, «Двойник» Достоевского, это, повторяем, несущественно с точки зрения заданий настоящей работы. Важно то, что и двойничество Тусмана не имеет ничего общего с внутренней раздвоенностью.

В конечном итоге можно констатировать, что вполне обоснованные указания на связь «Двойника» Достоевского с двойниками Гофмана ни в малейшей мере не могут подкрепить традиционное толкование повести.

## 5

Ощущение своей незащитности, одиночества, угрозы со стороны окружающих, страх перед будущим, опасение быть вытесненным из жизни, потерять свое «место под солнцем» — характерные переживания для людей антагонистического общества. Голядкин как носитель этих свойств — тип широчайшего общественного значения. Недаром Достоевский назвал его «величайшим типом по своей социальной важности».

С точки зрения защищаемой нами трактовки крайне существенным представляется тот факт, что эти мысли и чувства человека-одиночки, испуганного жизнью, в какой-то мере ощущал в себе не кто иной, как сам Достоевский, что именно в этом смысле он самого себя прямо назвал как-то Голядкиным.

В конце августа или начале сентября 1845 года, когда работа над повестью была в самом разгаре, Достоевский из Гапсала, где он гостил в семье брата, возвращается в Петербург. Вот что он пишет брату сразу по приезде: «Как грустно мне было въезжать в Петербург. Я смутно перечувствовал всю мою будущность в эти смертельные три часа нашего въезда. Особенно привыкнув с вами... мне Петербург и будущая жизнь петербургская показались такими страшными, безлюдными, безотрадными, а необходимость такую суровую, что если б моя жизнь прекратилась в эту минуту, то я... кажется, с радостью бы умер... Весь этот спектакль решительно не стоит свечей... какое грустное дело одиночество... *Что-то скажет будущность... Что-то будет, что-то будет впереди? Я теперь настоящий Голядкин*». Далее еще раз отмечаются автобиографические черты героя «Двойника»: «Голядкин выиграл от моего сплина. Родились две мысли и одно новое положение» (стр. 79—80; курсив мой, — Ф. Е.).

<sup>33</sup> Эрнст Теодор Амадей Гофман. Избранные произведения в трех томах. т. I, Гослитиздат, М., 1962, стр. 526, 543, 544.

Приведенный текст не оставляет сомнений, что сам создатель «Двойника» вкладывал в образ Голядкина то содержание, о котором мы только что говорили, а отнюдь не мифическую «идею извечной двойственности человеческой природы».

Процитированные строки из письма Достоевского проливают свет и на вопрос, почему «Двойник» при переиздании был назван «Петербургской поэмой». Очевидно, писатель считал комплекс переживаний, чувств, ситуаций, заключенных в образе Голядкина, характерным именно для среднего люда столицы. В этом наименовании учитывался, конечно, подзаголовок «Мертвых душ»: в «Двойнике» Достоевский хотел, видимо, показать некоторые важнейшие черты жизни чиновного Петербурга — подобно тому, как Гоголь сделал это в своей «поэме» для помещичье-усадебной России. Если замысел писателя был действительно таков, понятны становятся нескромные сопоставления «Двойника» с «Мертвыми душами» в письме Достоевского к брату от 1 февраля 1846 года (стр. 87).

Широчайший общественный смысл образа Голядкина подчеркнул Валериан Майков — уже в своей рецензии о «Петербургских вершинах» Я. Буткова, напечатанной в «Отечественных записках» за июль 1846 года: «Господин Голядкин старший... так же выразителен и вместе с тем так же общ, как какой-нибудь Чичиков или Манилов. Голядкиными называете вы бóльшую часть ваших знакомых, а подчас и себя; от фамилии Голядкин вы не могли не произвести прилагательного: голядкинский; наконец, теперь вам досадно, зачем так нескладно выходит существительное, в котором у вас есть насущная потребность и которое соответствовало бы существительным *чичиковщина, маниловщина*».<sup>34</sup>

Что же хотел сказать талантливый молодой критик, когда писал о всеобщей распространенности голядкинских черт, о нарицательном значении, которое приобретает имя персонажа Достоевского? То ли, что все кругом страдают внутренней раздвоенностью и в их душе «положительное» начало борется с «отрицательным», или нечто совершенно иное? Прежде чем ответить на этот вопрос, приведя анализ «Двойника», содержащийся в обзоре В. Майкова «Нечто о русской литературе в 1846 году» («Отечественные записки» за январь 1847 года), отметим характерное обстоятельство: этот анализ, как правило, обходят молчанием наши литературоведы, когда они пишут о «Двойнике». Это можно объяснить только одним: суждения Майкова в корне подрывают традиционную трактовку повести.

Между тем суждения эти чрезвычайно важны для понимания «Двойника»: дело тут не только в самом содержании их, но и в вероятности того, что они в какой-то мере отражают творческие намерения самого писателя. Ко времени появления обзора «Нечто о русской литературе в 1846 году» Достоевского связывали с В. Майковым тесные приятельские отношения. К концу 1846 года он разошелся с кругом нарождающегося «Современника», войдя уже с осени этого года в кружок Бекетовых — кружок, социалистический по основному направлению его интересов. Душой этого кружка был В. Майков.<sup>35</sup>

Сближение с В. Майковым нашло отражение в письмах Достоевского (стр. 95 и 102). И позднейшие, после смерти молодого критика летом 1847 года, упоминания о нем в письмах и сочинениях писателя (стр. 131 и 164; XIII, 62) свидетельствуют о теплом, дружественном ха-

<sup>34</sup> Валериан Майков. Критические опыты (1845—1847). СПб., 1891, стр. 294.

<sup>35</sup> См. об этом в мемуарных свидетельствах Григоровича, Семенова-Тян-Шанского. См. также: В. Комарович. Юность Достоевского. «Былое», 1924, № 23, стр. 16—17. Характерна такая фразеологическая деталь: сообщая брату в ноябре 1846 года о том, как дешево обходится совместная жизнь на общей квартире с Бекетовыми, Достоевский заключает: «Так велики благодеяния... ассоциаций» (стр. 103; курсив мой, — Ф. Е.).

рактуре их взаимоотношений. Представляется вполне возможным, что Достоевский делился с В. Майковым своими мыслями о «Двойнике», об авторском замысле произведения.

До последнего времени у нас господствовали сниженные, односторонние оценки деятельности В. Майкова и его места в истории русской общественной мысли 1840-х годов. О нем писали как о решительном идейном антипode Белинского, позитивисте, чуть ли не реакционно-буржуазном идеологе. Показателем перелома в сторону более объективного и научно достоверного подхода к наследию безвременно умершего критика является недавно появившаяся статья Ю. Манна «Валериан Майков».<sup>36</sup> В ней доказывается несомненная принадлежность В. Майкова к передовому лагерю 1840-х годов, возглавлявшемуся Белинским, и бесспорная приверженность его в последний период жизни к идеям утопического социализма. О социалистических воззрениях В. Майкова неоспоримо свидетельствуют и суждения его о «Двойнике», к анализу которых мы переходим.

«„Двойник“, — писал В. Майков в обзоре «Нечто о русской литературе в 1846 году», — разворачивает перед вами анатомию души, гибнущей от сознания разрозненности частных интересов в благоустроенном обществе. Вспомните этого бедного, болезненно самолюбимого Голядкина, вечно боящегося за себя, вечно мучимого стремлением не уронить себя ни в каком случае и ни перед каким лицом и вместе с тем постоянно уничтожающего даже перед личностью своего шельмеца Петрушки, постоянно соглашающегося обрезать свои претензии на личность, лишь бы пребыть *в своем праве*; вспомните, как малейшее движение в природе кажется ему зловещим знаком стоворившихся против него врагов... вспомните все это и спросите себя: нет ли в вас самих чего-нибудь голядкинского, в чем только никому нет охоты сознаться, но что вполне объясняется удивительной гармонией, царствующей в человеческом обществе?.. Впрочем, если вам скучно было читать „Двойника“, несмотря на невозможность не сочувствовать созданию Голядкина, то в этом все-таки нет ничего удивительного: анализ не всякому сносен; давно ли анализ Лермонтова многим колол глаза, давно ли в поэзии Пушкина видели какое-то нестерпимое начало?»<sup>37</sup>

Не нужно доказывать, что о «благоустроенности» существующего общества, о царствующей в нем «гармонии» В. Майков писал иронически, желая подчеркнуть ненормальность, дисгармоничность человеческих взаимоотношений при существующем антагонистическом строе. Круг чувств и переживаний Голядкина и здесь признается чем-то глубоко типическим, широко распространенным. «Голядкинским», присущим в антагонистическом обществе чуть не каждому, Майков считает отнюдь не пресловутую «внутреннюю борьбу между добрым и злым началом в человеческой душе», а нечто совершенно иное: вечную боязнь за себя (то, что мы выше назвали ощущением «всеугрожаемости»), мучительное осознание волчьей борьбы всех против всех («разрозненность частных интересов») и обусловленную этим душевную патологию — болезненно обостренное самолюбие со всеми его фиоритурами, болезненную мнительность, ведущую к мании преследования, к «гибели души». В анализе Майкова психопатологическое в «Двойнике» целиком оказывается на службе социального, способствуя раскрытию самых общих закономерностей существующего антагонистического строя: все болезненно-«голядкинское», свойственное столь многим («в чем только никому нет охоты сознаться»), «вполне объясняется, с точки зрения критика, «удивительной гармонией... в человеческом обществе». Эту разоблачительную сущность произведения До-

<sup>36</sup> «Вопросы литературы», 1963, № 11, стр. 103—123.

<sup>37</sup> Валериан Майков. Критические опыты, стр. 327—328.

стоевского Майков подчеркивает в конце процитированного отрывка средствами эзопова языка: содержащийся в повести «анализ» (читай: критика существующего строя) может показаться «несносным», «нестерпимым», «колоть глаза» многим.

Вывод напрашивается сам собой: под пером В. Майкова «Двойник» оказывается по своей объективной идейной устремленности произведением явно и несомненно социалистическим, поскольку гибель Голядкина представлена в нем как естественный результат бесчеловечных законов антагонистического общества.

Можно ли утверждать, что подобная социалистическая направленность лежала в основе творческого замысла самого Достоевского? Вероятность этого чрезвычайно велика.

Нам представляются вполне весомыми соображения В. Я. Кирпотина о том, что уже в «Бедных людях», написанных Достоевским до встречи с Белинским, дает о себе знать приверженность начинающего писателя к идеям утопического социализма.<sup>38</sup> Исследователь справедливо отмечает: «„Бедные люди“, как и сочинения ранних социалистов, только художественными средствами, доказывали, что во всем, в чем унижен, мал и духовно скуден человек, виноваты обстоятельства, общественный строй». «„Бедные люди“ стали обвинительным актом, направленным против общественного порядка, унижающего человеческое достоинство и делающего столь зыбким существование бедняков».<sup>39</sup>

Но, думается, тем больше оснований говорить о социалистической направленности применительно к «Двойнику», написанному после того, как Достоевский «страстно принял все учение» (социалистическое) Белинского: бросается в глаза явное внутреннее родство между центральными положениями утопического социализма и той «превосходной идеей», тем «величайшим типом по своей социальной важности», которые положены в основу повести.

Мысли о ненормальности обособления и разобщения людей, о противочеловечности волчьей борьбы всех против всех, о праве каждого на прочное, обеспеченное «место под солнцем», при котором будут изжиты страхи и опасения за будущее, при котором впервые достигнут расцвета лучшие черты человека, его высокое человеческое достоинство, — лежат в основе всех концепций утопического социализма.

Возьмем, например, «Doctrine de Saint Simon» (Paris, 1830). В этом важном документе утопического социализма авторы, характеризуя «прискорбное положение, в котором находится сейчас европейское общество», пишут: «... все узы привязанности порваны, повсюду жалобы или опасения, радостей и надежд не видно нигде; недоверие и ненависть, шарлатанство и хитрость господствуют в общих отношениях и проявляются также в частном быту... Ввиду этого страшного кризиса мы призываем человечество к новой жизни, мы спрашиваем у этих разобщенных, обособленных, борющихся между собой людей, не наступило ли время открыть новые узы любви, учения и деятельности, которые должны объединить их, заставить их шествовать мирно, в порядке, любовно к общей судьбе и придавать обществу, самому земному шару, всему миру характер единения, мудрости и красоты...»<sup>40</sup>

Вспоминая в «Дневнике писателя» за 1873 год о своих встречах и разговорах с Белинским (глава «Старые люди»), Достоевский отмечает,

<sup>38</sup> О многочисленных возможных источниках знакомства Достоевского с этими идеями еще до бесед с Белинским см. названную выше статью В. Комаровича «Юность Достоевского» (стр. 12—13).

<sup>39</sup> В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский, стр. 252—253. Весьма важны приводимые автором высказывания Белинского и Герцена о «Бедных людях» как о произведении социалистическом (стр. 255).

<sup>40</sup> Цитируется по русскому переводу: Изложение учения Сен-Симона. Изд. АН СССР, М., 1947, стр. 77—78.

что в кружке Белинского из французских утопических социалистов особенно ценились «Жорж Занд, теперь совершенно забытый Кабет, Пьер Леру и Прудон... Этих четырех, сколько припомню, всего более уважал тогда Белинский... Об них толковалось у него по целым вечерам» (XI, 9). У Леру и Кабе есть много мест, которые могли бы составить идейный подтекст к рассказанной Достоевским трагической истории невзрачного петербургского чиновника.

В «Sept discours sur la situation actuelle de la société et de l'esprit humain» Леру мы читаем: «Я хотел бы видеть счастье и мир царствующими среди людей, а вижу со всех сторон войну и бедствия... По какому роковому стечению обстоятельств стало возможно, что общество поконится лишь на борьбе и эгоизме, что оно повелевает каждому заботиться лишь о себе самом и несчастье одного жадно используется другим... , что злые в нем господствуют над добрыми... Казалось бы, природа дала каждому человеку свое предназначение: каждый имеет цель, к которой стремится; люди должны были бы двигаться к ним сообща, помогая и ободряя друг друга, указывая друг другу дорогу. Но... каждый из них избирает не тот путь, который был предуказан им природой. Они сталкиваются и борются друг с другом, убивают друг друга. И самые счастливые, шествуя по телам собратьев, приходят к концу своей жизни, не повидав ничего другого, кроме ужасной и нелепой свалки в густой тьме».<sup>41</sup>

Кабе в книге «Le vrai christianisme suivant Jesus Christ» писал: «В условиях братства нет больше места для какого бы то ни было страха, потому что братство очищает от всех пороков и предупреждает все преступления. Итак, нет больше тревог за завтрашний день и страха: какое доверие, какое могущество, какая обновленная жизнь для человечества!»

В другой главе сочинения Кабе, многозначительно названной «Человеческое достоинство», говорится: «Когда каждому индивиду, мужчине или женщине, будут обеспечены существование и изобилие, цветы и плоды, все благоденствия природы без каких бы то ни было обязательств по отношению к кому-нибудь, кроме бога и собственного труда; когда он будет шествовать с высоко поднятой головой как божье дитя, как венецосец, как пастирь среди своих собратьев, равных ему во всем... свободный от каких бы то ни было грехов, пороков, преступлений, от всякого страха, от всякой нищеты, от порабощения и унижения любого рода, — он себя почувствует великим в качестве носителя разума и просвещения — без гордыни, без стремления к владычеству — достигший почти совершенства и святости... Возможна ли более возвышенная идея о достоинстве человека?» (стр. 295 и 299; перевод мой, — Ф. Е.).<sup>42</sup>

Думается, подобные «возвышенные идеи» о естественном предназначении человека, о его суверенном достоинстве и явились «подводным течением» для повести, в которой изображено предельное поправление нрав личности, полное отчуждение ее достоинства.

Критикуемое традиционное толкование «Двойника» антиисторично в двояком смысле: не только тем, что оно пытается установить несуществующие связи между «Двойником» и произведениями совершенно другого периода творчества Достоевского, написанными после «перерождения убеждений», изменения взглядов писателя на природу человека, но и тем, что оно игнорирует и разрывает действительные, бросающиеся в глаза связи между «Двойником» и произведениями, созданными вскоре

<sup>41</sup> Premier discours — aux philosophes. Paris, 1841, pp. 125—126 (перевод мой, — Ф. Е.).

<sup>42</sup> Это сочинение Кабе вышло после того, как «Двойник» увидел свет (Париж, апрель 1846 года), но приведенные цитаты весьма показательны для взглядов Кабе вообще и идеологии утопического социализма в целом. Эту книгу Достоевский впоследствии брал для чтения в библиотеке Петрашевского.

после него, весьма близкими к нему по идейному содержанию и образам. Мы имеем в виду «Господина Прохарчина» (1846) и «Слабое сердце» (1848). В центре их тоже странные мании «забитых людей», маленьких чиновников, кончающих безумием, трагически гибнущих.

И здесь психопатологическое — на службе социального. И в этих произведениях умопомешательство, связанное в конечном итоге с противоестественными социальными отношениями, должно, по замыслу писателя, свидетельствовать о порочности, ненормальности существующего общественного устройства.

Если бред Голядкина порожден сознанием незащитности, угрожаемости со стороны окружающих, то мания Прохарчина вызвана пониманием паткости, необеспеченности его существования, а безумие Васи Шумкова («Слабое сердце») обусловлено мучительным ощущением зависимости от благоволения и усмотрения начальства. Все это — разные стороны, нюансы одного и того же. За всеми тремя произведениями стоят, очевидно, идеи утопического социализма, мысль о принижении и вырождении людей в ненормальных условиях антагонистического общества.

В финале «Слабого сердца» эта социалистическая направленность выражена настолько отчетливо, насколько это позволяли цензурные условия. Друг сошедшего с ума Васи Шумкова Аркадий, возвращаясь домой, подходит к Неве и смотрит на раскинувшийся перед ним город. Вот каким рисуется ему Петербург в зимние сумерки: «Казалось... что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую волшебную грезу, на сон, который... тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума посетила осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе незнакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный... Вася» (I, 407). Яснее нельзя было сказать, что Вася — жертва существующего социального строя, строя противоестественного, который, подобно «грезе», «сну», может и должен «исчезнуть», «искуриться паром».

## 6

В обзоре «Нечто о русской литературе в 1846 году» В. Майков писал еще: «В „Двойнике“ манера г. Достоевского и любовь его к психологическому анализу выразились во всей полноте и оригинальности. В этом произведении он так глубоко проник в человеческую душу, так бестрепетно и страстно вгляделся в сокровенную машинацию человеческих чувств, мыслей и дел, что впечатление, производимое чтением „Двойника“, можно сравнить только с впечатлением любознательного человека, проникающего в химический состав материи».<sup>43</sup>

Замечательные достижения Достоевского-психолога в «Двойнике» не могут быть оценены по достоинству при трактовке, сводящей его смысл к изображению борьбы между «добром» и «злом» в душе Голядкина. Между тем в мировой литературе трудно найти другое произведение,

<sup>43</sup> Валериан Майков. Критические опыты, стр. 327. В. Майкову ставилось в вину превознесение психологизма Достоевского. В этом пытались усмотреть недооценку или игнорирование критиком социального смысла и значения его творчества. Доказательства несостоятельности подобных упреков см. в уже упоминавшейся статье Ю. Манна («Вопросы литературы», 1963, № 11, стр. 116). Приведенные нами суждения Майкова о «Двойнике» могут служить образчиком социального анализа произведений Достоевского.



в котором с такой силой психологического проникновения была бы показана беспомощная борьба маленького, приниженного, беззащитного человека против окончательного отчуждения его человеческого достоинства — «анатомия души», гибнущей от сознания своей «всеугрожаемости», одиночества, обособленности, обреченности. Трагическое ощущение потери «места под солнцем», вытеснения из жизни никогда до появления «Двойника» не получало столь волнующего, овеянного высоким гуманизмом воплощения — и то обстоятельство, что это ощущение представляет собой бред сумасшедшего, не снижает, а усиливает его трагичность.

Голядкин незначителен, зачастую смешон (например, в роли претендента на любовь Клары Олсуфьевны). Как это справедливо отмечается пишущими о «Двойнике», его жизненные интересы и цели имеют ограниченный, обывательский характер. Голядкину действительно во многих отношениях далеко до Макара Девушкина, для которого характерны душевное богатство, любовь к людям, способность к самопожертвованию. Но для осуществления замысла «Двойника» Достоевский, думается, как раз и должен был остановить свой выбор на подобном заурядном, ординарном персонаже. Голядкин не более примитивен и ординарен, чем Башмачкин (которому он, по меткому определению Белинского, «несколько сродни»), и то высокое гуманистическое начало, которое с умыслом воплощено Гоголем именно в такой нарочито обедненной фигуре, живет и в приниженном, смешном Голядкине. Гоголь пишет о «проникающих словах» Акакия Акакиевича — «зачем вы меня обижаете», в которых «звенели другие слова: „я брат твой“». Такие «проникающие слова» есть и в «Двойнике»: это жалоба Голядкина на то, что ему было отказано от дома Берендеева в торжественный день помолвки Клары Олсуфьевны (гл. IV). «Самый забытый последний человек есть тоже человек и называется брат твой». Эти слова Ихменева из «Униженных и оскорбленных» могли бы служить эпиграфом к истории «приключений господина Голядкина».

Внутренняя психологическая коллизия Голядкина заключается, конечно, в чем-то совершенно ином, чем столкновение карьеристских побуждений со «светлой половиной души». Она кроется в борьбе между «бедными остатками его человечности» (выражение Добролюбова), стремлением как-то отстоять и защитить свое попираемое человеческое достоинство и крайней степенью приниженности и забитости.

Достоевский пишет: «Позволить обидеть себя он (Голядкин, — Ф. Е.) никак не мог согласиться, а тем более позволить себя затереть, как ветошку... Не спорим, впрочем, не спорим. Может быть, если б кто захотел, если б уж кому, например, вот так непременно захотелось обратиться в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно (господин Голядкин сам, в иной раз, это чувствовал), и вышла бы ветошка, а не Голядкин, — так, подлая, грязная бы вышла ветошка, но ветошка-то эта была бы не простая, ветошка эта была бы с амбицией, ветошка-то эта была бы с одушевлением и чувствами, хотя бы и с безответной амбицией и с безответными чувствами и — далеко в грязных складках этой ветошки скрытыми, но все-таки с чувствами...»

Приведя эти строки из «Двойника», Добролюбов замечает: «Мне кажется, трудно лучше характеризовать положение забытых людей, подобных Голядкину, людей, действительно как будто превращенных в тряпичную и только в грязных складках хранящих остатки чего-то человеческого, неслышного, безответного, но все как-то по временам дающего себя чувствовать».<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Н. А. Добролюбов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, стр. 257 /

Уродливым порождением этого придавленного, далеко скрытого чувства собственного достоинства являются не только обостренная «амбиция» Голядкина, болезненная мнительность и подозрительность, но в конечном счете и само сумасшествие его. Появление двойника (т. е. ощущения «всеугрожаемости»), окончательная потеря душевного равновесия наступают после того, как пережиты такие глубины позора и унижения (изгнание из дома Берендеева), которых не может выдержать психика даже самого забитого человека.

Глубина проникновения Достоевского в «сокровенную машинацию человеческих чувств, мыслей и дел», о которых писал Майков, и проявляется в «Двойнике» главным образом в изображении сложной борьбы в сознании Голядкина между приниженностью — «комплексом неполноценности» и остатками человеческого достоинства, неловкими попытками самоутверждения. К перипетиям этой борьбы, принимающей самые разнообразные формы, и сводится в конечном итоге все содержание произведения.

Голядкин то готов «съежиться», «стушеваться», уступить поле боя, то преисполнен лихорадочной, скоропреходящей решимости разоблачить и покарать дерзкого самозванца. От непереносимого сознания своей неминуемой гибели он охотно переходит к успокоительным мыслям о том, что все еще может каким-то образом «объясниться» и «устроиться». Горькое ощущение своей приниженности и обездоленности он пытается вытеснить то «вызывающими взглядами», выражающими «независимость господина Голядкина» («он сам по себе, как и все»), то целой теорией о том, что он «идет своей дорогой, особой дорогой», то фантастическими грезами о возможном богатстве и славе в случае женитьбы на Кларе Олсуфьевне (глава III — поведение в Гостином дворе). Нет меры уступкам, на которые Голядкин готов согласиться, чтобы умиловить и расположить к себе ненавистного двойника. Но нет меры и страданиям, которые он при этом испытывает от сознания своего унижения.

Тема «забитого человека», беспомощно борющегося за «место под солнцем», получила в «Двойнике» более обобщенное и углубленное социально-психологическое раскрытие, чем в «Бедных людях». Не это ли имел в виду Белинский, когда писал, что «в „Двойнике“ еще больше творческого таланта и глубины мысли, нежели в „Бедных людях“», что «характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература?»

Установившееся толкование «Двойника» утвердилось не только в специальных работах о творчестве Достоевского. Оно наложило свою печать и на общие курсы и учебники по русской литературе XIX века, на монографии по смежным темам, на комментарии к собраниям сочинений Достоевского, Белинского, Добролюбова и т. д. и т. д.

Эта традиционная трактовка «Двойника» искажает и обедняет его смысл, вступает в противоречие и с исторической правдой и с правдой художественной. Не следует ли по-новому прочитать и осмыслить повесть и по достоинству оценить ее (при всех недостатках формы, отмеченных и самим Достоевским и Белинским) как глубокое, яркое, подлинно прогрессивное создание ранней поры творчества Достоевского?



## ЖАНР РАССКАЗА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Движение литературных жанров связано с историей развития человеческого общества, с теми материальными и духовными изменениями, которые определяют характер и направление литературного процесса каждой страны в отдельности. В то же время следует учитывать и относительную самостоятельность их развития, в частности такие моменты, как все более глубокое и разностороннее раскрытие внутренних возможностей жанра, диалектическую взаимосвязь традиционного и новаторского в жанровой системе каждого определенного периода истории литературы. Создание новых жанров связано со значительными движениями в социальной и духовной жизни общества, с качественно новым этапом в развитии художественного мышления человечества. И хотя писатель не является слепым орудием в руках исторических или социальных сил, все же жанровое своеобразие его творчества всегда обусловлено эпохой и предшествующим уровнем развития литературных жанров. Каждый новый этап развития человеческого общества характеризовался выделением и формированием каких-либо жанров, приобретавших преимущественное значение. В настоящей статье мы попытаемся проследить основные причины, обусловившие расцвет жанра рассказа на различных этапах литературного процесса.

### 1

Возникновение новеллы в Европе как самостоятельного жанра связано с особенностями духовной и общественной жизни начального периода эпохи Возрождения. Эпоха обусловила появление этого жанра, она сформировала его основные черты. На протяжении шести веков структура новеллы трансформировалась, совершенствовалась и усложнялась, но именно эти, порожденные Ренессансом специфические черты помогли ей сохранить жанровую определенность. «Новой, первой современной литературой»<sup>1</sup> называл Энгельс литературу, сложившуюся в Италии, Франции, Германии в эпоху Возрождения. Принципиально новые, не имеющие аналогий в истории условия общественной жизни этого периода сыграли в конечном счете решающую роль в рождении принципиально нового жанра литературы. Ни древняя, ни средневековая литература не знала новеллы в той ее жанровой определенности, которую сформировало Возрождение.

Глубокий исследователь литературы эпохи Возрождения А. Н. Веселовский находил тесную связь между духовным раскрепощением личности и возникновением новеллы: «Итальянец из сегодняшнего гвельфа становился завтра гибеллином; сегодня с папой против императора, завтра с университетом и кодексом Юстиньяна против церкви и ее декреталий. Такая обоюдострая роль, созданная обстоятельствами, необходимо подрывала веру во все наличные, общественные и нравственные опреде-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, Соцэкгиз, М.—Л., 1931, стр. 475.

ления. Вера в непогрешимость традиций исчезла, потому что создалась возможность выбора. Лучшим выражением этого культурного переворота в понятиях итальянского общества служит литература новелл: мы разумеем по преимуществу новеллы первого периода итальянского Ренессанса».<sup>2</sup>

Казалось бы, всего один шаг отделяет Возрождение от средневековья, но как сложен и велик был этот шаг в развитии человеческого сознания! Именно ростки нового сознания, проявление нового миросозерцания, разрушающие столетиями складывавшийся уклад средневековья, и явились той почвой, которая питала корни боккаччовских новелл. При этом она определила не только темы, характеры, но и все существенные жанровые признаки новеллы, сформировала ее как жанр.

Новое в человеческих отношениях, новое в воззрениях на социальные и религиозные догмы, новая мораль еще не стали всеобщими, общепризнанными. Средневековый уклад жизни, средневековая мораль еще сковывали общество. Новое прорывалось лишь в виде отдельных эпизодов, необычных жизненных коллизий, в виде тысяч анекдотов, вырастающих на материале реального повседневного быта. Их-то и запечатлевала большей частью новелла Возрождения, но уже не в форме анекдота или морализирующей притчи, а в форме нового жанра, художественно воссоздающего характеры и обстоятельства.

Новелла Возрождения, возникшая непосредственно из бытового анекдота, притчи, басни, еще и потому являлась по отношению к ним качественно новым жанром, что раскрывала характер индивидуального человека, которого разглядела за традиционной сословной, кастовой маской.

Интересно, что многие сюжетные ситуации, почти без изменений перекочевавшие в Европу с Востока, легли в основу новелл Боккаччо, но получили совершенно особую новеллистическую интерпретацию. Исследователь древнеиндийской прозы П. А. Гринцер резко разграничивает в жанровом отношении «новеллы» санскритских «обрамленных повестей» от новелл эпохи Возрождения, хотя сюжеты их порою очень близко совпадают: «В новелле Боккаччо, во-первых, имеется совершенно не свойственная рассказам „обрамленной повести“ психологическая мотивировка действия. . . Во-вторых, герои новелл Боккаччо уже не марионетки, нужны автору только для того, чтобы обеспечить развитие сюжета; они наделены определенными чертами характера».<sup>3</sup>

Гринцер также связывает появление нового жанра с гуманистической концепцией, возникающей в литературе эпохи Возрождения.

Формирование новеллистического жанра в других европейских литературах, идущее почти одновременно с рождением этого жанра в Италии, порою объяснялось только влиянием итальянской литературы. Влияние это, безусловно, было. (А. Н. Веселовский пишет о том, что вскоре после появления «Декамерона» в Италии он был переведен на английский, французский и немецкий языки). Но и сам факт влияния в данном случае весьма показателен: чуждое не приживается. Влияние «Декамерона» могло быть лишь тем внешним толчком, который побудил к возникновению нового жанра в других европейских литературах, когда все условия для его рождения были подготовлены ходом самостоятельного духовного развития этих народов.

Нужно сказать, что независимо от влияний, идущих из-за рубежа, литературный процесс в большинстве стран Европы проходил в общих чертах через одни и те же этапы. Безусловно, признание этого положения

<sup>2</sup> А. Н. Веселовский. Теория поэтических родов в их историческом развитии, ч. 3. СПб., 1883, стр. 236—237. (Лекции, читанные в Петербургском университете. Стеклограф).

<sup>3</sup> П. А. Гринцер. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). Изд. восточной литературы, М., 1963, стр. 249.

не следует упрощать и вульгаризировать. Такое бесконечно сложное явление, как рождение того или иного конкретного литературного произведения, обусловлено множеством причин. Но если говорить о закономерностях литературного процесса, то можно наметить и некоторые закономерности в рождении и развитии ряда жанров, характерные для различных литератур. Связь такого факта, как рождение нового жанра — новеллы — с «духом времени», с уровнем развития народного самосознания, с началом разрушения веры в незыблемость социальной иерархии, что, в свою очередь, было в конечном счете обусловлено социальными и экономическими факторами, — все это можно проследить на примере различных литератур.

Появление в Англии в XIV веке «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера безусловно явилось отражением тех духовных сдвигов, которые были вызваны грандиозными общественными потрясениями того времени: Столетней войной (1337—1453), чумой (1348) и, наконец, великим крестьянским восстанием под руководством Уота Тайлера (1381), сыгравшим огромную роль в развитии самосознания «низов» общества.

Все это, конечно, вовсе не означает, что Боккаччо и Чосер были сознательными выразителями интересов народа, поднимающегося на борьбу с феодальной аристократией. Как известно, Чосер был человеком консервативных социальных взглядов (хотя у него кое-где и прорывается критика общественного неравенства), а Боккаччо в старости горько каялся в том, что написал «Декамерон», называя бессмертные новеллы «плодами своих нескромных выходов»<sup>4</sup> и сожалея, что не может их уничтожить. Но дело в том, что то ощущение жизни, которое удалось Боккаччо и Чосеру запечатлеть в новом жанре, «носилося в воздухе» эпохи. Заслуга их в том, что они первыми уловили этот, носившийся в воздухе аромат новой жизни и силой своего таланта сумели воссоздать его в своих произведениях. Гуманизм был знаменем, под которым развивалось новое в жизни и под которым созревало их творчество. Как справедливо пишет А. Елистратова, «Чосера связывало с ранними итальянскими гуманистами нечто гораздо более глубокое, чем две поездки в Италию и несколько случайных встреч с Петраркой и, может быть, с Боккаччо, — его соединяло с ними внутреннее классовое, идейное и творческое родство, осознававшееся самим английским поэтом».<sup>5</sup>

В аналогичных условиях возникла новелла и в испанской литературе. Эпоха Возрождения в Испании была отделена от итальянского Возрождения полутора столетиями. Книга Хуана Мануэля «Граф Луканор» была завершена в 1335 году, но ее еще нельзя назвать сборником новелл, как думает З. И. Плавский.<sup>6</sup> «Новеллы», которые рассказывает Петроньо графу Луканору, являются примером жанра средневековой литературы — притчи — одним из непосредственных предшественников новеллы.

Формирование же новеллы в испанской литературе связано с именем Сервантеса, который явился одновременно и создателем романа нового типа. В своих «Назидательных новеллах» он сумел передать в столь характерном для Ренессанса жанре сдвиг от средневекового мироощущения к новому восприятию мира человеком иной эпохи. Интересно, что Сервантес, указывая в прологе на оригинальность этих новелл, на их отличие от новелл подражателей итальянской литературе, с гордостью подчеркивал: «... все печатающиеся у нас многочисленные новеллы переведены с иностранных языков, в то время как мои новеллы — моя полная

<sup>4</sup> А. Н. Веселовский. Боккаччо, его среда и сверстники, т. 2. Пгр. 1919, стр. 618.

<sup>5</sup> А. Елистратова. Из истории английской новеллы. «Интернациональная литература», 1935, № 9, стр. 123.

<sup>6</sup> З. Плавский. «Граф Луканор» Хуана Мануэля. В кн.: Хуан Мануэль. Граф Луканор. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 195.

собственность; сочиняя их, я никому не подражал и никого не обкрадывал: они зародились в моей душе, произведены на свет моим пером, а ныне им предстоит расти в лоне печатного станка».<sup>7</sup>

Во Франции, как и в ряде других европейских стран, литературный процесс следовал по тому же жанровому руслу, но, конечно, со своими специфическими национальными особенностями. Здесь появляется «*Cent nouvelles nouvelles*» Антуана де ла Саль (XV век), а затем «Гептамерон» Маргариты Наваррской (XVI век), сборник новелл Деперье и многие другие произведения новеллистической литературы.

В Германии XV—XVI веков также идет бурное развитие новеллистики. Сборники новелл Иоганна Паули, Якова Фрея, Вильгельма Кирхгофа, Мартина Монтана, Вольфа Бютнера получили большое распространение и пользовались несомненным успехом в эпоху Реформации.

России также коснулся этот общелитературный процесс. Переход от средневековья к новому периоду в истории России, начавшийся с середины XVII века, обусловил появление в русской литературе характернейших черт ренессансной новеллы.

Новеллистическая литература в России возникла на национальной почве и уходила своими корнями в фольклор и древнерусскую литературу. Новое мировоззрение, новое отношение к миру заставляло авторов таких произведений, как «Притча о старом муже», «Повесть о некотором госте Карпе Сутулове и премудрой жене его...» и многих других, по-новому переосмысливать моральные нормы поведения человека, раскрывая в жанре новеллы типические черты характера человека нового времени.<sup>8</sup> «В России как бы совпадают эпохи абсолютистской государственности и Ренессанса, которые в Западной Европе разделены во времени, и дело государства выступает как единственная цель ренессансных „титанов“ и „рыцарей“. Поэтому и литература „русского классицизма“ имеет только чисто внешнее сходство, скажем, с французским классицизмом, ибо она несет в себе могучий ренессансный дух».<sup>9</sup>

«Ренессансный дух» имел очень глубокие корни в самой народной жизни России второй половины XVII века. Если мы обратимся к истории этого времени, то перед нами предстанет картина поистине грандиозных социальных потрясений. Бунты, восстания распатывали и подрывали устой средневекового мировоззрения, домостроевские взгляды на жизнь, нормы поведения и мораль. Человек из «нзиков» начинает сознавать свою неудовлетворенность существующим строем и укладом жизни, правомерность своей неудовлетворенности, начинает сознавать значимость своей личности в мире, свою силу и «возможность выбора».

Все это опосредствованным образом находило свое отражение в литературе. В конце XVII века (1680) на русский язык с польского переводится сборник «*Фацеции*», куда вошли обработки новелл Боккаччо и Поджо Браччолини. «Произведения других жанров, не похожих на те, которые имели хождение на русской почве в те или иные века, почти не могли проникнуть на Русь, — говорил Д. С. Лихачев в докладе на V Международном съезде славистов. — Прививалось лишь то, что так или иначе было уже знакомо по жанру».<sup>10</sup> Любопытно, что морализирующие стихотворные концовки *фацеций*, придающие новеллам внешне привычную для средневековой системы жанров форму притчи, порою на-

<sup>7</sup> Мигель де Сервантес Сааведра, Собрание сочинений в пяти томах, т. III. Библиотека «Огонек», изд. «Правда», М., 1961, стр. 6.

<sup>8</sup> Об этом подробно пишет В. Кожин в книге «Происхождение романа. (Теоретико-исторический очерк)» («Советский писатель», М., 1963, стр. 189—263).

<sup>9</sup> В. Кожин в. Происхождение романа, стр. 194.

<sup>10</sup> Д. С. Лихачев. Система литературных жанров древней Руси. В кн.: Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963). Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 64.

столько не соответствуют, а нередко и противоречат содержанию самих фацеций, что вызывают лишь улыбку своей притянутой за уши наставительностью. Автор исследования, посвященного этому сборнику, О. А. Державина связывает появление этой книги в России с решительным поворотом во вкусах русского читателя, которому «нужны теперь не только серьезные исторические повествования, не только нравоучительная литература, подобная древним „словам“ и „житиям святых“, но и занимательный рассказ, анекдот, над которым можно посмеяться, сценка, рисующая простые человеческие отношения, обычных людей с их слабостями и пороками».<sup>11</sup>

Таким образом, не одновременно, но на одном и том же существенно сходном этапе развития общественного сознания, основываясь в каждом отдельном случае на своих национальных традициях, европейские литературы закономерно приходят к жанру новеллы.

Основные черты новеллы как самостоятельного жанра, возникшего и сформировавшегося в эпоху Возрождения, определили ее новизну и качественное отличие от других видов литературы. Это сложившееся относительно устойчивое своеобразие новеллы в какой-то мере предопределило ее дальнейший путь.

## 2

В истории литературы жанр новеллы неоднократно переживал периоды подъема и упадка. Причина этого, с одной стороны, в условиях общественной и литературной жизни, которые по-разному влияли на развитие этого жанра; с другой стороны, в своеобразии этого вида литературы, в его специфических чертах, которые могли проявляться лишь в особых условиях.

Рассказ не всегда занимает равнозначное место в различных системах жанров. На определенных этапах он как бы отодвигается на задний план, почти исчезая из литературы, в иные же периоды, наоборот, ярко расцветает и занимает главенствующее положение в прозе.

Классицизм, например, не дал жанра рассказа. Органически противясь тому, что внесла в литературу эпоха Возрождения, всему ее духу, как бы отталкиваясь от ее эстетики, классицизм черпает свое вдохновение у древних эллинов. Естественно, что классицизм, характеризующийся пуританизмом в морали, строгостью и нормативностью в поэтике, был чужд жизнерадостному, взрывающему сословные моральные устои, демократическому духу ренессансной новеллы с ее обыденными героями, бытовыми, незатейливыми, на первый взгляд, сюжетными коллизиями. «Своими „Новеллами“, — писал Сервантес, — я проложил новый путь, благодаря чему на кастильском языке можно будет теперь изложить хорошим стилем («con propiedad») любой пустячок («desatino» — вздор, нелепица)».<sup>12</sup>

Конечно, Боккаччо и Сервантес могли бы вызвать лишь презрение у автора «Поэтического искусства», писавшего:

Пустячных выдумок читатели бегут  
И пици для ума от развлечения ждут.  
Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной,  
Порочным помыслам и грязи непрichaстной;  
Сурового суда заслуживает тот,  
Кто нравственность и честь постыдно предает,  
Рисуя нам разврат заманчивым и милым.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> О. А. Державина. Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII века. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 18.

<sup>12</sup> Цит. по: Б. А. Кржевский. Статьи о зарубежной литературе. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 278.

<sup>13</sup> Буало. Поэтическое искусство. Гослитиздат, М., 1957, стр. 100.

Безусловно, не только эстетические воззрения эпохи были причиной, формирующей систему жанров классицизма. Догматический рационализм, которым были проникнуты все области духовной жизни общества, явился атмосферой, неблагоприятной для жанра рассказа. Рационализм был связан с той регламентированностью административно-политической жизни, которая нашла свое наиболее яркое выражение в период абсолютистской монархии Людовика XIV, наложившей определенный отпечаток на все стороны и на все проявления общественного сознания эпохи. И весьма показательно, что романтизм, выступивший в литературе в роли прямого антагониста классицистического метода, сразу же ввел в систему своих литературных жанров рассказ. Факт этот ни в коей мере нельзя считать ни неожиданным, ни случайным. Наоборот, появление жанра рассказа в немецкой романтической литературе было закономерно обусловлено эстетической теорией немецкого романтизма и самими условиями духовной жизни Германии этого периода.

Обращение немецких романтиков к рассказу как поэтическому жанру было связано с их отрицательным отношением к античной литературе, канонам которой стремился следовать классицизм, и с тем восторженным отношением к литературе Ренессанса, которое сквозит во всех теоретических работах романтиков. Речь здесь ни в коей мере не может идти о подражании. Новелла воссоздавалась на совершенно иной основе. На первый взгляд, невозможно найти ничего общего между боккаччовским «Декамероном» и новеллами Людвига Тика, Генриха фон Клейста или Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Подчеркнуть это важно потому, что воздействие литературы Возрождения на немецких романтиков было обусловлено не заимствованием тем, образов, настроений или сюжетных ситуаций, а влиянием жанровой традиции, так сказать, «в чистом виде».

Безусловно, значительную дань в возрождении новеллы нужно отдать литературной теории немецкого романтизма. Отвергая рационализм классицистической литературы, утверждая стихийность, «анархизм», крайний субъективизм как в самой структуре литературного произведения, так и в «свободном» процессе его создания, первые немецкие романтики (особенно это относится к иенским романтикам) были целиком во власти своей литературной теории, ими же созданной и ими же возведенной в догмат. Рационализм в ином качестве, на иной ступени движет нередко их пером при создании художественных произведений. Все иенские романтики были прежде всего теоретиками, а лишь потом художниками.

Именно через теорию, через изучение и ознакомление с литературой эпохи Возрождения шло проникновение новеллы в жанровую систему этого периода, названного самими романтиками «второй эпохой Возрождения». Достаточно назвать только некоторые теоретические работы и переводы иенских романтиков, чтобы понять, с каким пристальным вниманием относились они к литературному наследию Возрождения, пытаясь увидеть в нем свои истоки, свои корни. Людвиг Тик печатал в «Поэтическом журнале» «Письма о Шекспире», собирался писать для «Атенея» статью о Сервантесе, перевел «Дон-Кихота». Августом Вильгельмом Шлегелем написаны статьи «О „Божественной комедии“ Данте» и «Нечто о Вильяме Шекспире». Он переводил Данте, Петрарку, Боккаччо, Тассо, Сервантеса, Камюэнса, Шекспира. Фридрих Шлегель написал статью «Обзор поэтических произведений Иоанна Боккаччо», в которой, высоко оценивая с исторической точки зрения творчество великого новеллиста, развивал теорию новеллы. В Шекспире иенские романтики видят образец «идеал-реального» художника. Новалис писал: «Стихи и поэмы Шекспира совершенно сходны с прозой Боккаччио и Серван-



теса, так же основательны, элегантны, прелестны, педантичны и совершенны».<sup>14</sup>

Чрезвычайно высоко оценивая поэзию Петрарки, Фридрих Шлегель с не меньшим восхищением отзывался и о новеллах Боккаччо: «Боккаччо старался обработать итальянскую прозу с таким же искусством, с каким Петрарка поэзию».<sup>15</sup> Показательно, что создание «Люцинды» шло у Фридриха Шлегеля параллельно с чтением новелл Сервантеса.

С позиций романтической теории иенские романтики стремились понять и в какой-то мере переосмыслить саму природу жанра новеллы.

Но следует ли внимание немецких романтиков к жанру рассказа объяснять только их литературно-теоретическими интересами, стремлением установить преемственность с поэтикой литературы Возрождения? Только ли теоретики романтизма повинны в возрождении жанра? И были ли сами теоретики «свободны» в создании теории? Конечно, это не так. Здесь действуют более глубокие причины, таящиеся в самом «духе времени», в той социальной и политической обстановке, которая способствовала появлению жанра рассказа в Германии на рубеже XVIII—XIX столетий. Как писал Генрих Гейне в книге «Романтическая школа», «новейшую немецкую литературу невозможно обсуждать, не вдаваясь в дебри политики».<sup>16</sup>

Разгром Пруссии и других германских государств в войне с Францией привел раздробленные немецкие княжества к жесточайшему кризису как в политическом, экономическом, так и в духовном отношении. Коренному пересмотру подвергались все области идеологии. И если реакцией на Французскую революцию и связанное с ней просветительство явилось в области философской мысли создание немецкой классической философии, то в области литературы эту роль сыграл романтизм. Разочарование в «вечном разуме» вело к идеализму в философии и к мистике в литературе, а развитие буржуазии с ее неудержимой алчностью и поклонением единой святыне — деньгам заставляло искать идеалы в средневековой Маркс называл естественной эту реакцию, когда «все получало средневековую окраску, все представлялось в романтическом виде».<sup>17</sup>

Именно на этом идеологическом переломе, когда происходит переоценка ценностей, когда реальная действительность еще не может быть осмыслена целиком под углом зрения новой идеологии и сама идеология еще не определилась с достаточной ясностью, и возрождается жанр рассказа. Жизнь словно разлагается перед глазами художника на мелкие элементы, требующие самостоятельного осмысления и освоения новым художественным методом.

Знаменательно, что роман был для романтиков этого периода желанной, но в идеале своем недостижимой вершиной. «Люцинда» Фридриха Шлегеля, да и другие романы немецких романтиков были очень слабыми в художественном отношении. Жизнь еще не была осмыслена в ее единстве. А роман, как писал Новалис, «есть жизнь, принявшая форму книги... Мы живем в огромном (и в смысле целого и в смысле частных) романе».<sup>18</sup> Самое слово «романтизм» Фр. Шлегель производил от «романа». Жизнь в ее всестороннем охвате представлялась пока во многом неясной, странной и загадочной. «Частности» же находили художественное осмысление и воплощение в многочисленных новеллах.

<sup>14</sup> Новалис. Фрагменты. В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Изд. писателей в Ленинграде, <1934>, стр. 145.

<sup>15</sup> Фридрих Шлегель. История древней и новой литературы, ч. II. СПб., 1830, стр. 15.

<sup>16</sup> Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1958, стр. 243.

<sup>17</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 34.

<sup>18</sup> Новалис. Фрагменты, стр. 137.

В то время, когда романтизм как метод только складывался и положения его теории нуждались в практическом, конкретном художественном воплощении, жанр рассказа явился незаменимым оружием в художественной практике романтиков. Не случайно Тика-новеллиста называют «исполнителем теоретических постулатов школы». Все это вместе взятое и дает возможность утверждать, что немецкая романтическая новелла была закономерным и исторически обусловленным явлением в системе жанров романтизма.

Специфические условия жизни Германии этого времени придали новелле своеобразную форму. Они внесли в нее такие элементы, сформировали такие черты, которые надолго были усвоены жанром. В частности, это — элемент фантастичности, таинственности, идущей в значительной мере от сказки. Новым, что было привнесено романтической новеллой, являлась и некоторая вольность в сюжетных и фабульных построениях.

Но каким образом сочеталась фантастичность романтических новелл со столь характерной чертой жанра, как обращенность к реальному миру и жизненность содержания? Этот вопрос неоднократно ставится самими теоретиками немецкого романтизма. Быть может, наиболее определенно ответил на него Фридрих Шлегель в своем «Письме о романе». Он противопоставляет древней поэзии, целиком основанной на мифологии, романтическую поэзию, которая, «наоборот, покоится целиком на исторической основе в гораздо большей степени, чем об этом знают и подозревают. О первой попавшейся драме, которую Вы смотрите, или рассказе, который Вы читаете, если они содержат остроумную интригу, Вы с уверенностью можете сказать, что они основаны на действительном, хотя бы сильно измененном происшествии. Весь Боккаччио — это почти сплошь действительная история, так же как и другие источники, от которых берет начало всякий романтический вымысел».<sup>19</sup>

Не сложно увидеть, хотя бы на примере рассказов Гофмана, как под внешней оболочкой мистического, чудесного, сказочного даже в самых фантастических его произведениях проглядывает реальная жизнь и реальный быт современной Германии. От рассказов Гофмана и Клейста — прямая тропинка к реалистическому европейскому рассказу XIX века. Не случайно Клейста считают одним из основоположников нового реалистического повествовательного стиля. Таким образом, в новеллах немецких романтиков уже намечается движение к тому типу «свободного» повествования, который развился позже в реалистическом рассказе.

### 3

Ярко расцветает жанр рассказа в XIX веке и в Северной Америке. Он явился основным, главенствующим, преобладающим жанром, по выражению Брет Гарта, — «национальным жанром американской литературы».

Вряд ли следует искать разгадку этого факта только в лихорадочном темпе развития американского капитализма, который «не предрасполагал к созерцательности, к углубленному и кропотливому анализу человеческой психики и к оценке устоявшихся моральных и познавательных ценностей», как это делала О. Немировская,<sup>20</sup> хотя безусловно фактор этот следует непременно учитывать. Весьма показательно, что Эдгар По в своей статье о новеллах Н. Готорна «Дважды рассказанная история» считал основной особенностью и достоинством произведения новеллисти-

<sup>19</sup> Литературная теория немецкого романтизма, стр. 206.

<sup>20</sup> Ольга Немировская. Судьба американской новеллы. «Литературная учеба», 1935, № 5, стр. 76.

ческого жанра — единство эффекта, возможность быть прочитанным и производить цельное впечатление за короткий срок — за один час. Таким образом, сами потребности и специфика американской жизни в какой-то мере диктовали литературе выбор «малого жанра».

Но это лишь один из моментов, которые следует учитывать при решении вопроса. Нельзя не согласиться с А. Старцевым, когда он пишет: «Можно встретить указания на стремительность и на пестроту жизни в Америке XIX века или на „журнальный уклад“ американской литературы как на причины, способствовавшие успеху американской новеллы. Однако эти обстоятельства не столь уж в конце концов исключительны и не дают полного ответа на интересующий нас вопрос».<sup>21</sup> Основной причиной процветания американского рассказа Старцев считает слабость социального романа в американской литературе XIX века, проистекающую из отсталости или «запоздания» духовного развития США, отсутствия исторического опыта литературы, неумения преодолеть те объективные трудности, какие всегда представляет для художника социальная действительность, окутанная туманом незрелых экономических отношений. Нам думается, следует учитывать также влияние теории и практики европейского романтизма и его системы жанров на американскую литературу начала XIX века. Весьма показательным в этом отношении, что, например, Эдгар По, прежде чем выступить со своей прозой, усердно читал эдинбургский журнал «Блеквуд», познакомивший его с европейской романтической литературой, в частности с Тиком, братьями Шлегелями и другими немецкими романтиками.<sup>22</sup>

Тесно был связан с творчеством европейских романтиков и Вашингтон Ирвинг, очень много путешествовавший по Европе. Тот факт, что эти два крупнейших писателя Америки не были ни признаны, ни поняты при жизни на родине,<sup>23</sup> а слава их пришла в США из Европы, говорит о том, что творчество первых американских новеллистов было явлением необычным для американской литературы того времени. Лишь утвержденный литературным авторитетом Европы, рассказ занял прочное и даже главенствующее место в системе жанров американской литературы XIX века. Это было тем более естественным, что культура устной новеллы была очень высока в Америке. По воспоминаниям путешественников, повсюду в Америке, где собиралось несколько человек, звучали увлекательные истории, рассказы об удивительных случаях, необычайных происшествиях. Из поколения в поколение передавались легенды трапперов — первых европейцев, проникших в глубь материка, веселые небыллицы о фронтирсмене (охотнике или скваттере). Надо подчеркнуть, что традиция устной новеллы прочно удерживалась в Америке в течение всего XIX века. Устная фольклорная новелла сыграла ту роль для американской литературы, какую для раннего Возрождения в Европе сыграл бытовой анекдот, «новость», а для немецкого романтизма — народная сказка. Рано или поздно жанр рассказа должен был войти в литературу, устная новелла подготавлила для этого почву. Европейская теория романтизма была тем внешним толчком, в результате которого был сделан первый шаг. Само условия американской жизни: освоение страны европейцами, война за независимость, острота социальных, политических, экономических конфликтов в обществе — все это рождало бесчисленные острые коллизии «личности в обществе», обилие мелких фактов, интересных самих по себе. Жизненный материал такого рода легко осваивался рассказом и создавал устойчивую

<sup>21</sup> А. Старцев. Новелла в американской литературе XIX—XX вв. В кн.: Американская новелла XIX века. Гослитиздат, М., 1958, стр. 9.

<sup>22</sup> См.: История американской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 242.

<sup>23</sup> См.: В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. II. Изд. иностранной литературы, М., 1962, стр. 238.

традицию «малого жанра» в американской литературе. Сама устойчивость этого жанра подкреплялась запросами публики, вкусы которой формировались под воздействием устной новеллы.

#### 4

Путь русского романтизма был недолог. Но несмотря на то, что след, оставленный им в русской литературе, был менее ярок и отчетлив, чем в литературе Запада, он сыграл значительную роль в развитии прозаических жанров.

Классицизм, в том числе и русский классицизм, попросту исключал из системы «законных» жанров рассказ, роман и повесть. Внимание было целиком поглощено стихотворными жанрами и драмой. Романтизм открыл путь всем видам сюжетной прозы, но особенно рассказу и повести, в то время не различаемым между собой. Лишь с утверждением критического реализма в русской литературе роман занял центральное место в системе жанров. Весьма характерно в этом отношении, что, говоря о романах Марлинского, Белинский писал в «Литературных мечтаниях» (1834): «Мне кажется, что роман не его дело, ибо у него нет никакого знания человеческого сердца, никакого драматического такта». И выше: «... в его созданиях нет никакой глубины, никакой философии, никакого драматизма...»<sup>24</sup>

Русский романтический роман «удаётся» лишь в тех случаях, когда в основе его находится тема отдаленного прошлого, либо экзотическая тема. Современность могла быть художественно осмыслена и раскрыта в романе лишь средствами реализма. Романтическому мировоззрению не хватало цельности, ясности «общей мысли», той «философии», на отсутствие которой в романах Марлинского указывал Белинский.

Исследователи уже отмечали, что романтизм в России развивался под заметным воздействием западной литературы, эстетики и философии, хотя получил своеобразную национальную окраску. Однако темы средневековья, индивидуализм, мистика, сильно сказавшиеся в западноевропейской литературе, не получили отчетливого выражения в русском романтизме, оказались действительно чуждыми национальной природе русской литературы. Но романтизм нес в себе то раскрепощение человеческого духа, ту идейную напряженность, то, по словам Белинского, «возвращение к естественности, а, следовательно, самобытности и народности в искусстве», ту, наконец, свободу форм, которые помогли русской литературе быстро пройти долгий для Европы путь от классицизма к критическому реализму, послужили тем трамплином, с которого начался взлет русской литературы к высотам реализма. Образцы жанровых форм Запада безупречно повливали на развитие русской новеллистики. Еще в 1793 году, как бы предвосхитив расцвет романтической новеллы, Карамзин пишет «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена», полные таинственного мрака и мистической загадочности, близкие по своей поэтике произведения иенских романтиков. Но весьма характерно, что в этом отношении у Карамзина не нашлось ни подражателей, ни последователей.

Яркий расцвет жанра рассказа и повести начался в России в 20—30-х годах XIX века и был несомненно связан с утверждением романтизма в нашей литературе. Думается, именно романтизм дал почувствовать, что система жанров классицизма и сентиментализма не соответствует более новому этапу развития литературы. Никак не случаен тот факт, что о необходимости развития прозы почти одновременно заговорили в России различные люди. М. Ф. Орлов писал в 1821 году в письме к П. А. Вяземскому: «Займися прозою, вот чего не достает у нас. Стихов уже до-

<sup>24</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 85, 83.

вольно...»<sup>25</sup> Пушкин в одной из заметок 1822 года, выступая против вычурного и вялого «слога» сентиментальной русской прозы, ратовал за новую прозу, называя точность и краткость ее «первыми достоинствами» и требуя от нее «мыслей и мыслей».<sup>26</sup> В 1823 году Александр Бестужев писал в «Полярной звезде»: «У нас такое множество стихотворцев (не говорю поэтов) и почти вовсе нет прозаиков». Объяснить столь единодушное требование своей, национальной прозы можно лишь насущной общественной потребностью. Но чем определялась сама эта потребность?

Пробуждение общественного и национального самосознания в русском обществе после войны 1812 года, обострение социальных противоречий, декабрьское восстание — все это заставляло по-новому и пристальнее взглянуть на различные стороны русской жизни, на весь ее социальный и бытовой уклад. Этот пересмотр существующих взглядов на различные явления русской жизни нашел свое выражение, в частности, в поисках новых способов художественного отображения действительности. Расцвет прозаических жанров в русской литературе фактически и явился вступлением ее на путь критического реализма.

Среди русских прозаиков мы вряд ли сумеем отыскать личность, чье творчество можно было бы целиком и безапелляционно отнести к романтизму. Не говоря уж о Марлинском или Загоскине, мы в данном случае не можем с достаточным основанием назвать даже В. Ф. Одоевского, хотя его проза, на первый взгляд, является характерным примером романтического творчества. На это указал еще Белинский. Называя Одоевского «поэтом мира идеального, а не действительного», Белинский в то же время замечает: «Но вот что странно: есть несколько фактов, которые не позволяют так решительно ограничить поприще его художественной деятельности». Критик говорит о «Княжне Мими», об «Истории о петухе, кошке и лягушке», «этих двух верных картинах нашего разнокалиберного общества».<sup>27</sup>

Одоевского называют одним из создателей жанра русской романтической повести, но нам думается, что вместе с Пушкиным, Гоголем, Н. Павловым, М. Погодиным, О. Сомовым, В. Нарезным, А. Погорельским и другими его по праву можно назвать одним из основоположников русской реалистической новеллы, рассказа и повести. При этом по силе таланта и мастерству он несомненно превосходит многих своих современников (исключая, разумеется, Пушкина и Гоголя, которые, кстати, высоко ценили его творчество). Рассказы, вошедшие в «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, были настолько разнообразны по своим формам, что не могли не повлиять на дальнейшее развитие этого жанра.

В 30—40-е годы повести (т. е. и рассказы и повести) форменным образом заполняют русскую литературу. Не случайно Белинский писал в 1835 году: «... что такое и для кого эта повесть, без которой книжка журнала есть то же, что был бы человек в обществе без сапог и галстука, эта повесть, которую теперь все пишут и все читают, которая воцарилась и в будуаре светской женщины и на письменном столе записного ученого, наконец, эта повесть, которая как будто вытеснила самый роман?..»<sup>28</sup> Стараясь дать объяснение этому явлению, критик говорил далее о «много-сложности, дробности» жизни, о том, что современные ему люди дорожат временем и поэтому им нужна именно повесть. Белинский прекрасно сознавал временность, переходность этого явления. В той же, цитированной выше статье («О русской повести и повестях Гоголя») критик писал: «Роман и теперь еще в силе и, может быть, надолго или навсегда будет

<sup>25</sup> «Литературное наследство», т. 60, ч. II, кн. I, 1956, стр. 33.

<sup>26</sup> См.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр. 18—19.

<sup>27</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 276.

<sup>28</sup> Там же, стр. 27.

удерживать почетное место, полученное или, лучше сказать, завоеванное им, между родами искусства; но повесть во всех литературах теперь есть исключительный предмет внимания и деятельности всего, что пишет и читает, наш дневной насущный хлеб, наша настольная книга, которую мы читаем, смыкая глаза ночью, читаем, открывая их поутру».<sup>29</sup>

В связи с этим хочется обратить внимание еще на один факт. В рукописных примечаниях к печатному экземпляру своих сочинений Одоевский писал, что эпоха, изображенная им в «Русских ночах», есть тот момент XIX века, когда «шеллингова философия перестала удовлетворять искателей истины, и они разбрелись в разные стороны».<sup>30</sup> Думается, что этот идейный разброд, осколочность и дробность общественного сознания и мировоззрения многих писателей нашли своеобразное преломление в жанровой структуре литературы того периода. В частности, это влияние сказалось и на жанровом своеобразии «Русских ночей» В. Ф. Одоевского.

В малых прозаических жанрах — очерках, рассказах и повестях — шло становление нового реалистического метода, формирование поэтики новой русской реалистической прозы.

## 5

Литература критического реализма, восприняв достижения романтизма в области жанровых форм, значительно расширила их внутривидовое своеобразие. Это выразилось в еще большем освобождении от нормативности, разрушении фабульного жанрового схематизма, во взаимопроникновении и сближении различных литературных видов. Именно это имел в виду Л. Н. Толстой, когда писал, что «в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».<sup>31</sup>

Но все это не дает нам оснований говорить о полном стирании границей между литературными жанрами. Критический реализм не разрушил веками складывающиеся видовые единства, не игнорировал внутривидовые закономерности, а раскрыл еще нетронутые возможности жанров, широко раздвинул их границы, изменил типологию каждого из них, усилил внутривидовую дифференциацию. Естественно, что «Война и мир» не укладывалась в привычную «форму романа» — это был новый тип романа. Так же не уложился бы в привычную «форму рассказа» чеховский «Студент» — это новый тип рассказа и т. д. Но тем не менее «Война и мир» все-таки является романом, а «Студент» — рассказом. Произведения эти обогатили типологию каждого из этих жанров, а не разрушили их.

Внутривидовое новаторство в литературе критического реализма перестало являться чем-то исключительным, а было одной из сторон проявления литературного мастерства и таланта писателя.

Движение жанров определяется не только сменой художественных методов. Если мы рассмотрим русскую реалистическую литературу XIX века, то заметим, что временами жанр рассказа явно выходит на «первое место», «заслоняя» даже роман, временами же идет обратный процесс. Явление это обычно проявляется и чисто количественно, но речь следует скорее вести об общественной и художественной значимости жанра. Подобно тому, как в творчестве одного автора мы можем порою объяснить переход от одного жанра к другому поисками «конгениального» жанра,

<sup>29</sup> Там же, стр. 261—262.

<sup>30</sup> Цит. по: И. И. Замотин. Романтизм двадцатых годов XIX стол. в русской литературе, т. II, 2-е просм. и доп. изд. СПб., — М., 1913, стр. 424.

<sup>31</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 16, Гослитиздат, М., 1955, стр. 7.

т. е. поисками жанра, соответствующего его таланту, то по приблизительной аналогии можно сказать, что в литературном процессе «подъема» и «спады» «малого жанра», временные чередования романа и рассказа являются тоже поисками каждой эпохой своего «конгениального» жанра.

В русской литературе XIX века обращает на себя внимание тот факт, что расцвет жанра рассказа всегда был связан с периодами глубоких духовных сдвигов в общественном сознании, с периодами идейных метаний и мучительных поисков ответа на острейшие социальные вопросы — политические, правовые, нравственные, философские и религиозные. Это вовсе не значит, что в рассказах всегда удается найти ответы на все эти вопросы, художественно разрешить сложнейшие задачи современности. Рассказ большей частью лишь ставит вопрос, лишь нащупывает новые моменты в различных областях жизни человека и общества. Но правильная постановка проблемы в художественном произведении есть уже акт синтетический, обобщающий. В этом отношении рассказ в полной мере может соперничать с монументальными жанрами прозы. Характерным примером в этом отношении являются пушкинские новеллы — непревзойденный образец жанровой точности и в то же время принципиально новое явление мировой прозы, заключавшее в себе, в отличие от западной новеллистики, народно-эпическую тенденцию. «Русская литература 20-х и 30-х годов, — пишет Н. Я. Берковский, — постоянно возвращалась к попыткам освоить для себя новеллу, и заодно с новеллой — повествование более широкое, тоже основанное на личной инициативе действующих лиц, порой эксцентрической и авантюрной. Попытки эти разбивались о русский быт. Крепостной, сословно-бюрократический, полицейский порядок исключал личную самостоятельность, исключал сюжет, импульсом для которых была бы она».<sup>32</sup>

Становление русской реалистической прозы закономерно проходило через «малый жанр». Однако здесь важно отметить, что «эпический дух», устремленность к решению не частных, но общих вопросов русской действительности с первых шагов вели русских писателей-реалистов к созданию законченных циклов рассказов и повестей («Повести Белкина», «Миргород», «Русские ночи», «Герой нашего времени»). Традиции такого рода циклизированных повествований надолго сохранялись в русской литературе.

Неравномерность развития жанра рассказа находится в заметной зависимости от романа. Конечно, эту зависимость нельзя рассматривать упрощенно: будто бы в период «подъема» рассказа жанр романа совершенно исчезает из литературы. Но все-таки можно говорить о некотором «спаде» и некотором «подъеме» одного из этих жанров, о том, в какой мере каждый из них является «формой времени», выражает основную направленность духовного развития общества. Нетрудно заметить, что в русской литературе XIX и XX веков ни рассказ, ни роман никогда, ни в какие периоды не исчезает совершенно. И все-таки тенденцию к «возвышению» и «падению» того или другого прозаического жанра в различные периоды можно наблюдать.

В 1863 году М. Е. Салтыков-Щедрин, видя нарастание новых тенденций в общественной жизни России, именно с ними связывал преобладание «малых жанров» в литературе: «Направление литературы изменилось потому, что изменилось направление самой жизни; произведения литературы утратили цельность, потому что в самой жизни нет этой цельности... Неслышанное, затаенное и невиданное целым потоком врывается на сцену, и разумеется врывается на первых порах в отрывочном и даже не всегда привлекательном виде. Число действующих лиц непрерывно увеличи-

<sup>32</sup> Н. Берковский. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма). В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. Сборник статей. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 113.

вается новыми милыми незнакомцами, которые в свою очередь скрывают и выставляют на показ только то, чего уже ни под каким видом скрыть нельзя. Одним словом, в самой жизни выступают на первый план только материалы для жизни, и притом до такой степени разнообразны и малоисследованные, что самый проникательный наблюдатель легко может запутаться в тех кажущихся противоречиях, которые, разумеется, прежде всего бросаются в глаза».<sup>33</sup>

Это очень проникательное и глубокое наблюдение над причинами «неожиданных» взлетов рассказа по сути своей остается верным для различных эпох. В «переходные» периоды истории, когда пробуждающаяся общественная тенденция еще не обозначилась в достаточной мере, когда у писателя еще нет возможности увидеть и осмыслить этот новый общественный процесс в целом, в его перспективном развитии, именно в эти «переходные» периоды жанр рассказа становится доминирующим по своей социальной значимости или вообще в литературе данного времени, или же в разработке каких-либо ее отдельных тем и проблем.

Шестидесятые годы XIX века отмечены в истории русской литературы выступлением целой когорты писателей-разночинцев — Н. Успенского, Помяловского, Решетникова, Гл. Успенского, Слепцова, Левитова и других, много внимания уделявших в своем творчестве «малому жанру». Глубокие социальные перемены, вызванные отменой крепостного права, развитие капитализма, новый демократический этап освободительного движения подняли на гребень общественной волны этих писателей, для которых жизнь народа, и в первую очередь крестьянства, стала центральной темой творчества, основным предметом изучения и художественного осмысления. Социальная жизнь России предстала перед ними в таком многообразии неизведанных, неизученных и неосмысленных форм, что задача создания «общей картины» жизни, создания романа на этом разрозненном материале представлялась трудно осуществимой. Щедрин так характеризовал это явление: «Уменье группировать факты, схватывать общий смысл жизни, уменье заводить речь издали и вдаваться в психологические развития с каждым днем утрачивается все больше и больше, а с тем вместе утрачивается и способность к созданию чего-либо цельного. Беллетристика приобретает характер, так сказать, этнографический, посвящает себя разработке подробностей жизни, настойчиво ловит отрывки, осколки и элементы ее, и, надо сказать правду, в этой бисерной работе обнаруживает не одну настойчивость, но и замечательное мастерство».<sup>34</sup>

Быть может, несколько огрубляя вопрос, но в принципе верно характеризовал Щедрин явления жизни, питавшие классический роман, и те, которые осваивала новая литературная тенденция: «Там на первом плане стояли вопросы психологические, здесь — вопросы общественные; там материал был готовый, разработанный целым рядом беллетристов-предшественников (за исключением, впрочем, материала, составляющего содержание «Записок охотника», но зато это и не роман, а ряд рассказов и очерков), — здесь ничего не выработано, не приготовлено, не объяснено».<sup>35</sup>

В этот период еще более расширилось внутрижанровое разнообразие рассказа. Весьма характерно, что демократическая критика видела в этом явление прогрессивное, разрушающее незыблемую нормативность обветшалой теории словесности.<sup>36</sup> Развитие в эти годы художественного очерка как разновидности рассказа, подчиняющейся внутренним закономерностям его поэтики, раскрыло с особой наглядностью социальную функцию

<sup>33</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, М., 1941, стр. 200.

<sup>34</sup> Там же, стр. 198.

<sup>35</sup> Там же, т. VIII, стр. 464.

<sup>36</sup> См. об этом: История русской литературы, т. VIII, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 279.



«малого жанра», его гибкость и остроту в постановке насущных социальных проблем, в привлечении внимания к наиболее значимым темам и сторонам русской жизни. Расцвет жанра рассказа в демократической литературе 60-х годов объясняется также стремлением писателей этого направления непосредственно воздействовать на читателя из широких народных масс.

Новый подъем народного самосознания в 80—90-е годы, неизмеримо возросшая тяга народа к знаниям, к книге вновь заставили многих писателей задуматься над созданием «литературы для народа». Широко раздвинулись границы воздействия на читательскую аудиторию. В 1880 году Г. И. Успенский писал в «Отечественных записках»: «Народ потребляет сотни тысяч трехкопеечного тряпья, в то время, когда ему нужно самое что ни есть первейшее из произведений ума человеческого, а за цену, поверьте, он не постыт...» «Только сильная надежда и сильная потребность найти в книге что-нибудь „для души“ заставляют крестьянина вынимать из кошелька трудовые три копейки и отдавать их за ничего не стоящую бумагу».<sup>37</sup>

Именно эти соображения заставили многих крупных писателей взяться за создание «литературы для народа». Л. Толстой, Щедрин, Гаршин, Короленко, Лесков и многие другие активно выступали в 80-е годы со сказками, делая «шаг прежде всего навстречу тому новому читателю, который впервые целой массой потянулся к знанию».<sup>38</sup> Именно «малые жанры» прозы: рассказ, сказка, притча — стали основными жанрами в этой массовой пропаганде печатным словом.

Однако, говоря о расцвете жанра рассказа и в 80-е, и в 90-е годы, принципиально важно учитывать и другое: изменение общественных настроений, изменение социальной и духовной атмосферы в России этого периода. Крах народничества, крушение веры в народнические идеалы, отсутствие конкретной и ясной перспективы борьбы, «разочарование в народе», жестокая и кровавая политическая реакция царизма и в то же время подспудное назревание нового подъема освободительного движения — вот факторы, которые характеризуют идейную обстановку в России этого периода.

Творчество Чехова с наибольшей силой, широтой и правдой рисует перед нами эту эпоху во всей ее сложности. Из мозаичных «осколков» вырастает гигантская картина России конца века с жалким «мелкотемьем» жизни, с затхлым смрадом обывательских «тараканьих углов», с бесконечной грустью, с бесплодными и робкими порывами «чистых душ» к свету и неистребимой верой в справедливость будущего. То направление, которое было начато Гаршиным, направление, отразившее трагизм «бестрагедийной» жизни, в атмосфере которой задохнулся этот замечательный писатель, нашло в Чехове своего восприемника и продолжателя. Но чеховский талант был иного рода: трезвее, опытнее, без душевного надрыва. То, что у Гаршина рождало крик и безумную душевную муку, у Чехова вызывало грустную улыбку. Чехов смеялся нередко там, где плакал бы Гаршин, но в смехе его было гневное отрицание пошлости, грязи и лицемерия буржуазного мира.

Быть может, именно Чехову принадлежит заслуга в том, что рассказ в это время стал осознаваться в нашей литературе не как явление второстепенное, а как жанр, могущий встать по своей значимости рядом с романом. Как-то в разговоре с И. А. Буниным Чехов сказал: «Вам хорошо теперь писать рассказы, все к этому привыкли, а это я пробил дорогу к маленькому рассказу, меня еще как за это ругали... Требовали, чтобы

<sup>37</sup> «Отечественные записки», 1880, кн. 8, стр. 254, 256.

<sup>38</sup> А. С. Бушмин. Сказки Салтыкова-Щедрина. Гослитиздат, М.—Л., 1960. стр. 12.

я писал роман, иначе и писателем нельзя называться...»<sup>39</sup> Здесь следует отметить, что писатели, тяготеющие к жанрам романа, повести и рассказа, в редких случаях работают лишь в одном из этих жанров. Однако есть и ярчайшие примеры, когда творчество прозаика определяется каким-либо одним, ведущим жанром. Такое явление может иметь различную объективную и субъективную мотивировку.

В. М. Гаршин объяснял краткость своих произведений отсутствием в них «ненужного балласта, мешающего художественному впечатлению».<sup>40</sup> Классический мастер рассказа А. П. Чехов неоднократно объяснял, почему именно «малый жанр» стал основным в его прозе. Безусловно, во многом этому способствовали условия работы в журналах. На первых порах писателю даже приходилось просить у издателей (например, в письме к Н. А. Лейкину от 12 января 1883 года) разрешения расширить объем своих произведений до 120 строк.<sup>41</sup> В 1886 году Чехов писал Д. В. Григоровичу: «Письму я отдаю досуг, часа 2—3 в день и кусочек ночи, т. е. время, годное только для мелкой работы. Летом, когда у меня досуга больше и прожить приходится меньше, я возьмусь за серьезное дело».<sup>42</sup> Но суть не только во внешних условиях работы. В одной из последних записных книжек Чехова приведено высказывание А. Додэ, которое поясняет более существенную причину тяготения Чехова к «малому прозаическому жанру»: «— Почему твои песни так коротки? — спросили раз птицу. — Или у тебя не хватает дыхания?»

— У меня очень много песен, и я хотела бы поведать их все».<sup>43</sup>

Думается, что мысль эта весьма точно раскрывает индивидуально-творческие мотивы обращения Чехова к жанру рассказа. Обилие тем, фабул, положений, человеческих характеров у Чехова поистине безгранично. Очевидно, потребовались бы сотни романов, чтобы вобрать в себя весь тот фабульный материал, который воплотил Чехов в своих рассказах. Но само обилие тем в чеховском творчестве определялось не только дарованием писателя, но и пестротой, дробностью жизни, пестротой и дробностью общественного сознания его времени, когда в содержании частных ситуаций было еще неразличимо решение центральных социальных, нравственных проблем действительности.

В общем Белинский был безусловно прав, когда писал в «Разделении поэзии на роды и виды», что «объем эпической поэзии зависит от объема самого события», но разве мало мы знаем примеров, когда «объема события», лежащего в основе пухлого романа, едва хватило бы на рассказ, и сколько примеров, когда небольшой рассказ мог бы быть развернут в фундаментальный роман?

Очень точно чувствовал равновесие между темой, объектом повествования и избираемым жанром М. Е. Салтыков-Щедрин. По своим идейно-творческим замыслам писатель тяготел к широким концепциям и обобщениям. Отсюда стремление к циклизации произведений, отсюда движение к роману. Однако «по самой своей природе, — пишет А. С. Бушмин, — объект сатирика был враждебен эпическим формам и требовал гибких, изменчивых и дробных форм художественного выражения».<sup>44</sup> В этой же работе, выделяя в качестве основной причины этой «тенденции к средним

<sup>39</sup> И. А. Бунин. Чехов. В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Гослитиздат, М., 1960, стр. 535.

<sup>40</sup> И. Е. Репин. Далекое близкое. 3-е изд., испр. и доп., изд. «Искусство», М.—Л., 1949, стр. 387.

<sup>41</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIII, Гослитиздат, М., 1948, стр. 42.

<sup>42</sup> Там же, стр. 192.

<sup>43</sup> Там же, т. XII, стр. 249.

<sup>44</sup> А. С. Бушмин. Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина. В кн.: История русского романа в двух томах, т. 2. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 352.

и малым жанровым формам» общие условия времени, А. С. Бушмин говорит, что важную роль в выборе Щедриным «малого жанра» сыграли такие моменты, как условия журнальной работы и темперамент писателя-общественника, жаждавшего быть непосредственным участником решения наиболее острых проблем своего времени.

Писатель свободен в выборе жанра для своего художественного произведения, но свобода эта относительна. Эту обусловленность человеческого мышления действительностью, которая диктует ему свои законы и формы, и выразил Белинский, когда говорил, что «в наше время и сам Ювенал писал бы не сатиры, а повести, ибо если есть идеи времени, то есть и формы времени».<sup>45</sup>

Известно, что Чехов не любил произведений Гончарова, считая, что такой тип, как Обломов, не может быть героем романа. А настоящего героя Чехов не видел в окружающей среде. Он видел мелких людей с их незначительными поступками и незначительными мыслями. Большой и чуткий художник, Чехов очень остро ощущал необходимое соответствие между жанром и предметом изображения. «Как человек, не наделенный большой идейной судьбой, чеховский герой, — пишет Б. И. Бурсов, — естественно, не требовал для раскрытия своей сущности такой сложной повествовательной формы, как роман».<sup>46</sup>

Чехов считал роман жанром программным, утверждающим определенные идеалы, дающим ответы на наиболее важные вопросы. Отсутствие этой программности в своем мировоззрении он ни в коем случае не хотел подменять «суррогатами идеалов, всякой ложной, дешевой ценой доставшейся программностью»,<sup>47</sup> которые порою находил у современных ему романистов. Чехов говорил по поводу романа Сенкевича «Семья Поланецких»: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так пазыраемые „положительные“ типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым».<sup>48</sup> Естественно, что подобного рода «идеалы» могли вызывать у Чехова лишь ненависть и отвращение. В своем творчестве он противопоставлял им мысли о высоком человеческом достоинстве, об освобождении человека от груза рабских привычек, воспитанных обществом, освобождении от насилия, предрассудков, невежества.

Чехов считал, что роман с его углубленным, идущим до конца художественным исследованием и осмыслением жизни должен дать ответ на прямой вопрос: что же делать, чтобы разрубить «великую цепь», которой оцутан народ? У Чехова не было прямого ответа на «измучивший всех вопрос».<sup>49</sup> Лгать же или «ныть и хныкать» значило протягивать голодному камню вместо хлеба.

Высокие требования, предъявляемые Чеховым к жанру романа, сознание большой ответственности романиста перед людьми, обществом, а также тот факт, что писатель не видел в жизни человека, достойного стать центральным героем романа, человека, чью идейную судьбу можно было бы, без сомнений, целиком развернуть как положительную основу действенного мировоззрения, — все это заставляло Чехова вновь и вновь отказываться от мысли писать роман.

<sup>45</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 276.

<sup>46</sup> Б. И. Бурсов. Чехов и русский роман. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 306.

<sup>47</sup> А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки. Гослитиздат, М., 1959, стр. 75.

<sup>48</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XVI, стр. 240.

<sup>49</sup> Там же, т. XIV, стр. 15.

Рассказ в данном случае явился той «формой времени», тем жанром, который сумел отразить противоречивую, дробную, «бесстержневую» сущность эпохи, сумел на примере многочисленных частных ситуаций показать бессмысленность поисков счастья и гармонии в этом дисгармоничном мире. Бессмыслице жизни, недостойной людей, Чехов всем своим творчеством противопоставил — пусть не всегда отчетливый — гуманистический идеал — человека «веры, подвига и ясно осознанной цели».

Произведения Щедрина, Гаршина, Чехова, Куприна, Бунина, Горького свидетельствовали о все большем многообразии форм русского рассказа.

Следует отметить, что не только в России, но и в других странах рубеж XIX—XX столетий отмечен нарастанием внимания к жанру рассказа. Время глубокого скептицизма и острого кризиса старых традиций, время поисков новых дорог и новых форм социальной жизни активно выдвигало жанр рассказа на ведущее место в литературе, ставило его рядом с романом. В России этот период характеризовался необычайной сложностью, «многоструйностью» литературного процесса. В то же время в общем потоке литературы шло зарождение и формирование литературы нового мира, литературы социалистического реализма.

Традиции русского рассказа XIX века явились прочным основанием, на котором создавались впоследствии, в советскую эпоху, лучшие произведения новеллистического жанра.

## 6

Русская советская литература явилась наиболее отчетливым и ярким примером зависимости и закономерной подчиненности литературного процесса социально значимым общественным явлениям новой эпохи, ярким примером гибкой и прочной связи движения «малого жанра» с процессами общественной жизни.

Сложным был процесс освоения советской литературой новой действительности. Жизнь сплошь и рядом «ставила советского писателя перед лицом проблем, не имеющих за собой литературной традиции».<sup>50</sup> Задача советской литературы заключалась прежде всего во всестороннем художественном раскрытии нового героя. И естественно, что на первых порах, пока еще в самой жизни не накопилось достаточно фактов проявления нового характера в новых обстоятельствах, советская проза не могла активно развиваться. Именно в жанре рассказа были сделаны первые попытки художественно осмыслить, каков же на практике этот «новый человек», который стал отныне хозяином жизни, каковы его черты.

Но особенно ярко расцвел этот жанр после окончания гражданской войны, когда огромный отряд писателей пополнил ряды советской литературы. Очевидцы и участники великой борьбы народа принесли с собой богатейший материал наблюдений и личного опыта. Для этих писателей, шедших в своем творчестве по горячим следам недавних событий, рассказ был жанром, почти неизбежным на этом этапе их творческого пути. Они были примерно одного возраста, одного жизненного опыта. Как и все молодые прозаики, они, конечно, начали пробовать свои силы прежде всего в жанре рассказа и повести. Именно в эти годы создают свои первые рассказы Артем Веселый, Иосиф Бабель, Всеволод Иванов, Александр Фадеев. С рассказов начали свой путь в советской литературе Михаил Шолохов, Леонид Леонов, Константин Федин, Федор Гладков. Почти все без исключения советские прозаики прошли «школу рассказа», прежде чем приступить к большим полотнам. Но следует подчеркнуть,

<sup>50</sup> А. С. Бушмин. О ранней советской прозе. В кн.: Вопросы советской литературы, I Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 25.

что в этот период жанр рассказа был не только «школой мастерства», не только естественной ступенью к монументальным прозаическим жанрам, но и закономерной начальной формой отражения разрозненных многообразных впечатлений, которые дала писателям новая революционная действительность. Именно жанр рассказа вбирал ту массу впечатлений, порою отрывочных, еще не оформившихся до конца в цельную картину, охватывающую все стороны жизни, то разнообразие острейших социальных конфликтов, которые были вызваны великим «разломом» мира, ту массу событий, о которых нельзя было не рассказать тут же безотлагательно, не выжидая «дистанции времени».

Здесь следует учитывать, что сам «тонус времени» с его драматическими событиями, острой конфликтностью многообразных жизненных ситуаций был благодатным материалом для рассказа. В каждом отдельном факте, в каждом эпизоде великой борьбы были «сфокусированы» основные тенденции эпохи, противоборство социальных сил.

В бурном развитии рассказа некоторые литературоведы видели даже знак того, что этим жанром будет вытеснен «исчерпавший себя» роман.<sup>51</sup> Абсолютизируя факты сравнительно небольшого периода истории русской литературы, многие исследователи говорили о «разложении» романа, не учитывая, что в литературном процессе и прежде наблюдалось это явление временных «упадков» и «подъемов» отдельных прозаических жанров. Сложные, драматические события первых лет революции, гражданская война, голод, послевоенная разруха — все это было условиями, малоподходящими для создания фундаментальных произведений. Рассказ в этих условиях оказался жанром более гибким, более приспособленным к «резким перепадам температуры» окружающей среды, чем роман. Рассказы так же, как и стихи, форменным образом заполняют журналы и альманахи этого времени. Поднявшись из «младших жанров», рассказ на значительный период занял ведущее положение в советской прозе.

Однако уже к середине 20-х годов наша литература, как известно, вступила в новый этап своего развития. Очень многие советские прозаики обращаются к монументальным жанрам. Прошедшие события отчетливо определились как закономерный этап на пути развития молодого государства. Ясность исторической перспективы, ясность цели, во имя которой велась борьба, во многом помогли писателям широко и многопланово осмыслить сложные драматические события недавних грозных лет.

Но если еще в начале 30-х годов жанр рассказа не показывает никаких признаков упадка ни в количественном, ни в качественном отношении, мирно «сосуществуя» с романом и успешно развиваясь, то ближе к середине десятилетия эти признаки все активнее начинают заявлять о себе. Особенно заметным явление «упадка жанра» стало со второй половины 30-х годов.

Просматривая журналы этого периода, невольно обращаешь внимание на то, что рассказ — редкий гость на их страницах. Резким контрастом по сравнению с 20-ми годами выглядит и количество выходящих в это время сборников рассказов, причем рассказы о современности занимают в них сравнительно небольшое место. Но дело не только в количественной стороне. Важно отметить, что современная тема в рассказах этого периода начинает утрачивать драматическую остроконфликтную основу и предстает в радужных идиллических и умиротворенных тонах. Ка-

<sup>51</sup> И. Груздев, например, говорил: «Развитие романа становится все более сомнительным. Но малая прозаическая форма — новелла, в отличие от романа, проявляет упорную жизнеспособность... Организованная конструктивная новелла противостоит сейчас выродившемуся реалистическому роману, не родившейся авантюрной прозе и исчерпавшей себя прозе орнаментальной» («Русский современник», 1924, № 2, стр. 274).

кая-то легкая беззаботная уверенность в безграничной справедливости и доброте сущего сквозит в отношении к действительности у рассказчиков этой поры. словно не было более и не могло быть сомнений в немедленной победе добра над злом, в благополучном разрешении всех возможных противоречий. Очень показателен в этом отношении перелом, наметившийся в рассказах К. Паустовского с середины 30-х годов. Напряженный новеллистический сюжет сменяется созерцательным лирическим описанием, острые конфликты — спокойным раздумьем, поиски далекого идеала — мажорной констатацией осуществленной мечты. Паустовский в данном случае совсем не являлся исключением. В той же тональности писали в эти годы свои рассказы о современности А. Платонов, А. Тарасов, Ю. Олеша, В. Яснев, Л. Кассиль, Б. Левин и другие писатели.

Между их произведениями было много общего: обязательные благополучные развязки, несколько идеализированное воссоздание реально существующих моральных норм, уход от острой проблематики, предпочтение в выборе современных тем миру интимных чувств и отношений.<sup>52</sup> И дело совсем не в том, что на этом пути не могло быть или не было творческих удач. Они безусловно были. Но идя лишь по этому пути, было невозможно воссоздать общую правдивую картину действительной жизни. Ведь рассказ — это не только «осколок зеркала», в котором отражается лишь какая-то часть всей жизни, это в то же время и «фокус», в котором сосредоточивается мир. Но в таком «фокусе» жизнь могла предстать односторонне, а порою изображенной и просто неверно.

Такая направленность «малого жанра» имела как бы две отправные точки; он как бы оказывался на пересечении «силовых линий», идущих от двух противоположных полюсов. С одной стороны, в этой оптимистической, нередко предвосхищающей будущее направленности жанра рассказа отразился духовный подъем народа, вызванный успехами социалистического строительства. Все более явственно нарождалась общественная потребность внимательного и чуткого отношения к человеческой личности, к индивидуальной судьбе советского человека. Проблема «гармонического» человека, человека эпохи победившего социализма вставала перед литературой. С другой стороны, следует учитывать все возрастающее влияние культа личности и связанных с ним отрицательных явлений в самых разнообразных сферах жизни страны, что, естественно, никак не могло способствовать тому, чтобы жизнь была воссоздана литературой в полной мере и чтобы частная коллизия рассказа правдиво отразила острую социальную проблематику времени. Порою именно через частную коллизия рассказа некоторые писатели пытались уйти от риторического, «прославляющего» романа, эпопеи. Однако монументальные формы прозы очень многим казались тогда более соответствующими масштабам колоссальной перестройки жизни, которая проходила повсюду в стране. «Наша привычка мыслить большими масштабами... — говорил в 1934 году А. Тарасенков, — часто переходит в голое количественное требование показать побольше проблем, людей. Это неверное требование испугало многих наших писателей, ибо в конце концов, если ты напишешь новеллу о героическом поступке председателя фабкома, то тебя могут спросить: а почему же не показан многомиллионный коллектив партии, который толкал героя на этот поступок, почему не показаны комсомольские массы, которые помогали герою...»<sup>53</sup>

Все это вместе взятое заметно влияло на судьбу «малого жанра» советской прозы, причем влияние это сказалось и на качественном свое-

<sup>52</sup> В 1937 году Б. Грайнина отмечала, что за последние два года одной из центральных тем современного рассказа стали вопросы семейно-бытовые («Новый мир», 1937, № 3, стр. 262).

<sup>53</sup> «Знамя», 1935, № 1, стр. 210.

образии рассказов тех лет, и в том, что этот жанр утрачивал свою общественную значимость, и в том, что к концу 30-х годов он и в количественном отношении становится почти незаметен. Весьма любопытно, что в ноябре 1934 года редакцией журнала «Знамя» было даже организовано специальное совещание писателей и критиков, в центре внимания которого стоял вопрос о причинах «упадка» новеллистического жанра.<sup>54</sup> Следует отметить, что в 30-е годы одновременно с заметным «увяданием» жанра рассказа расцветает газетный и журнальный очерк. Расцвет его был связан с насущными потребностями социалистического строительства. Сделать достоянием широких масс передовой производственный опыт — таков был девиз развития очерковой литературы. Достоверность, фактичность придавали этому жанру большую пропагандистскую силу. Однако хотя многие писатели обращаются в эти годы к созданию «очерковых», построенных на документальной основе рассказов, художественная значимость большинства этих произведений была невелика. Лишь в редких случаях переступалась грань, отделяющая жанр журналистского очерка, описывающего примечательный факт реальной жизни, от жанра рассказа, художественно воссоздающего действительность в типических образах.

Период небывало интенсивного развития жанра рассказа наступает во время Великой Отечественной войны. «Пожалуй, история нашей литературы еще не знала такого обилия рассказов, какое наблюдается в 1941—1945 годах, — пишет И. К. Кузьмичев. — Это особенно интересно отметить, так как в предвоенные годы рассказ был одним из самых слабых звеньев в нашей литературе».<sup>55</sup>

Но надо отметить, что расцвет жанра заключается не только в том, что в этот период выходят многочисленные сборники рассказов, не только в том, что произведения этого жанра широко печатаются во всех периодических изданиях. Обилие рассказов, появившихся на свет в эти годы, само по себе было явлением производным. Суть же дела заключалась в соответствии этого жанра запросам времени.

Прежде всего здесь следует подчеркнуть условия и цели той огромной литературной работы, которую вели писатели в редакциях фронтовых газет и журналов. Способность быстро откликаться на все происходящие события, эмоциональное воздействие — эти качества жанра делали рассказ незаменимым в специфических условиях литературной работы военных лет и выдвигали его на ведущее место в прозе.

Благодаря тому, что сотни советских писателей были привлечены во время войны к каждодневной журналистской работе, рассказ часто появляется на страницах газет и журналов этих лет. М. Шолохов рассказывал о том, как в 1941 году он не смог выполнить задание газеты — написать очерк на нужную тему: «Материал действительности представлялся мне в ином виде, нежели это принято в газетном очерке. У меня потребность изобразить явление в более широких связях — написать так, чтобы рассказанное вызвало в читателе и думу. По той же причине я и в начале своей литературной работы перешел от фельетона и очерка к рассказу».<sup>56</sup> Конечно, в этом сказалось лишь своеобразие творческой индивидуальности М. Шолохова. Многие писатели, такие, как А. Толстой, Л. Соболев, Б. Горбатов, В. Кожевников и другие, успешно совмещали работу над публицистическими статьями и газетными очерками с работой над рассказами. «Малый жанр» был наиболее удобной и действенной

<sup>54</sup> Разговор о новелле. «Знамя», 1935, № 1, стр. 197—215.

<sup>55</sup> И. К. Кузьмичев. Жанры русской литературы военных лет (1941—1945). Горький, 1962, стр. 218.

<sup>56</sup> Цит. по: И. Лежнев. Путь Шолохова. Творческая биография. «Советский писатель», М., 1958, стр. 383.

формой выступления прозаика в печати. В послесловии к сборнику своих военных рассказов К. Симонов пишет: «Уезжая на войну военным корреспондентом газеты „Красная звезда“, я меньше всего собирался писать рассказы о войне. Я думал писать что угодно: статьи, корреспонденции, очерки, но отнюдь не рассказы». <sup>57</sup> Далее писатель вспоминает о том, как возникла внешняя и внутренняя потребность рассказать об одном комиссаре, который говорил, что храбрые погибают реже. Так К. Симоновым был написан первый рассказ в жизни и положено начало большому циклу произведений этого жанра — «своего рода дневнику войны».

К созданию такого же рода «дневников войны» обратились очень многие советские прозаики: В. Кожевников, Л. Соболев, А. Платонов, Ю. Нагибин, П. Павленко и др., создавшие значительные циклы рассказов об этом времени.

Война разом отменяла от литературы все посторонние темы, все проблемы, не отвечающие задачам и целям борьбы с врагом. Недописанное было отложено до лучших времен, воплощение прекрасных замыслов и планов оставлено до окончания войны. «Уходить в стороны, отвлекаться, позволять себе фантазии, духовные „пиры“, буйства мысли, иногда пассивное созерцание — то есть, то что составляет богатство внутренней писательской жизни, пока нельзя», — записывал в 1943 году в своем дневнике Вс. Вишневский. <sup>58</sup>

То, о чем думал Вишневский, чувствовали и сознавали все советские писатели. Время, когда решался вопрос жизни или смерти страны и народа, требовало от писателей самого активного участия в грозных событиях действительности, требовало встать вплотную к современности. Таким образом, рассказ явился необходимой «формой времени», так как по самой природе своей лицо этого жанра всегда обращено к самым актуальным проблемам действительности. Огромным большинством прозаиков он был взят на вооружение. Основной конфликт этой эпохи был предельно четок: он состоял в непримиримости столкновения темных сил фашизма со священной правдой советского народа, отстаивающего свою свободу, свои высокие и светлые идеалы. Именно эта определенность основного конфликта времени, четкость основной цели и давали возможность столь активно развиваться «малым жанрам».

Дело в том, что в годы войны за любым фактом, эпизодом, запечатленным в художественном произведении, читатель сам, без авторского разъяснения, видел общую картину борьбы и жизни народа. Война развернула перед писателями тысячи волнующих сюжетов, многообразие тем, многообразие событий, случаев, подвигов. Но именно благодаря всеобщей устремленности народа к единой цели, благодаря всеобщему сознательному, самоотверженному участию в осуществлении этой цели все многочисленные эпизоды и случаи из фронтовой жизни приобретали не случайное, не единичное, но всеобщее значение. В каждом из них воплощался дух народа. Поэтому основные задачи, стоявшие перед советской литературой, — вселять в души наших бойцов ненависть к врагу, веру в победу, воспитывать в них мужество и стойкость, укреплять любовь к советской родине — могли решаться и с успехом решались жанром рассказа. Они не требовали обязательно широкого охвата событий. Художественное раскрытие даже мелкого факта из гигантской панорамы великой борьбы заключало в себе зерно решения важнейших задач.

Очень характерным в связи с этим было активное развитие новеллы как разновидности рассказа с ее обнаженной проблемностью, лаконизмом,

<sup>57</sup> Конст. Симонов. Фронт. Очерки и рассказы. 1941—1945. Воениздат, М., 1960, стр. 394.

<sup>58</sup> Вс. Вишневский. Статьи, дневники, письма о литературе и искусстве. «Советский писатель», М., 1961, стр. 456.



острым драматическим сюжетом, целенаправленностью, яркими характерами, раскрывающимися в одном моменте. Все эти признаки отчетливо видны, например, в каждой из тринадцати новелл «Морской души» Л. Соболева, в большинстве рассказов из сборников: «Большое сердце» Ю. Нагибина, «Труженики войны» В. Кожевникова, «Путь отваги» П. Павленко, «Броня» А. Платонова, «Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого и очень многих других. И дело здесь заключалось не столько в преднамеренном «новеллистическом» подходе писателя к материалу, сколько в самом материале, отличавшемся сюжетной целостностью и завершенностью эпизодов, обилием фактов, интересных самих по себе. Следует отметить также, что на первое место советской литературой выдвигалась задача показать не становление, не формирование характера советского человека (хотя и эта проблема тоже ставилась советской литературой, например в цикле рассказов Б. Горбатова «Алексей Куликов, боец»), но именно проявление в сложных, необычных условиях, требующих мужества, стойкости, уже сформировавшегося характера, причем характера героического.

Для советской литературы военных лет было очень характерным обращение к документально-достоверным событиям жизни. Сама действительность давала такое обилие тем, драматических сюжетов, ярких характеров, с каким не смог бы потягаться самый изощренный вымысел. И очень отчетливо бросается в глаза, что «малый жанр» военных лет представлен главным образом такой своей разновидностью, как очерковая новелла, основанная на реальном факте и соприкасающаяся с очерком и сюжетной зарисовкой.

В статье В. Г. Охитина, посвященной изучению жанра рассказа периода войны, выделяется три основных этапа его развития:

1. 1941—1942 гг. — период формирования главных особенностей жанра и освоения нового жизненного материала.

2. 1942—1943 гг. — период наибольшего подъема, крупных достижений в области рассказа.

3. 1944—1945 гг. — период постепенного вытеснения рассказа повестью». <sup>59</sup>

С этой периодизацией можно согласиться. Нам хочется лишь подчеркнуть, что на всем протяжении войны рассказ с успехом выполнял свою высокую общественную функцию пропагандиста, воспитателя и выступал не только в роли «разведчика», «собирателя» колоссального жизненного материала, но и в роли самого активного, яркого и значимого жанра советской прозы, большие художественные достижения которого в этот период несомненны.

В послевоенной литературе тема войны как бы изменяет свой ракурс. Ее актуальность уже не в призыве к ненависти и благородной ярости в борьбе с врагом, а во всестороннем осмыслении великого подвига советского человека, перенесшего все страдания и лишения, выдержавшего грозные испытания и победившего, в глубоком художественном раскрытии того живого источника, откуда черпал наш народ свою веру, силу, твердость и сознание великой правды своей «священной войны». Объем такой темы требовал монументальных жанров. Рассказ был как бы «вытеснен» более крупными жанрами из круга военных тем.

Рассказ — жанр, лицо которого всегда обращено к современности, и современность ставила перед рассказчиками массу актуальнейших вопросов. Огромный художественно неисследованный жизненный материал лежал перед ними. Но острейшие конфликты, ситуации, положения, которые

<sup>59</sup> В. Г. Охитин. Русский советский рассказ периода Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. «Ученые записки Бирского государственного педагогического института», 1964, вып. V (Вопросы истории, философии и литературы), стр. 207.

в обилии давала сложная и противоречивая обстановка в нашей стране в тот период, остались фактически за пределами внимания рассказчиков. «Теория бесконфликтности», столь ярко расцветшая в то время, особенно больно ударила по рассказу, лишив его основного «стержня» и затормозив его развитие. Конфликт в рассказе назывался в те годы «лжеромантическим реквизитом», «давно утратившим свое значение».<sup>60</sup> Когда в 1946 году в «Новом мире» появился рассказ А. Платонова «Семья Иванова», в котором писатель поднял большой вопрос о духовном ущербе, нанесенном людям войной, то критика усмотрела в произведении лишь «очернительство» и путь к читателю для Платонова был надолго закрыт.

Боязнь проблемной и остроконфликтной постановки актуальных вопросов, естественно, не могла способствовать развитию жанра рассказа. Он заметно утратил свою общественную значимость и почти исчез из периодической печати. Не случайно в это время появились тревожные письма читателей по этому поводу.<sup>61</sup> Стремление к монументальности, к внешней парадности, за которой забывались порою насущные нужды человека, находило свое отражение не только в архитектуре и живописи того времени, но и в литературе.

Лишь после того как была развенчана пресловутая «теория бесконфликтности», намечается возрождение жанра рассказа. Именно в это время выходит трехтомник рассказов советских писателей, начинает регулярно издаваться сборник лучших рассказов года, широко обсуждаются проблемы «малого жанра» (в 1953 году) на страницах журналов «Знамя» и «Новый мир», в «Правде» и «Литературной газете». После XX съезда КПСС в нашей стране была возрождена та нравственная атмосфера, в которой великие традиции революционного гуманизма получили почву для своего дальнейшего развития. И очень характерно и показательно, что «первой ласточкой», первым значительным художественным откликом на происшедшие изменения в духовной жизни страны явился рассказ М. Шолохова «Судьба человека». И хотя события, о которых повествуется в нем, были отделены от 1957 года значительным периодом, страницы новогодних номеров «Правды», на которых был напечатан рассказ, читались как злободневный материал о современности, потому что актуальным был пафос этого произведения, его проблематика.

Яркий расцвет жанра рассказа в последние годы — явление, на которое многократно указывала критика и которое явно бросается в глаза, — в какой-то мере явился своеобразной реакцией на длительное «увлечение упрощенно понятым монументализмом»,<sup>62</sup> но дело не только в этом. Главную и решающую роль сыграло здесь обновление нравственной атмосферы, которое по-разному и с разных исходных точек влияло на состояние нашей современной литературы, в частности и на ее систему жанров. Остро встали нравственные человеческие вопросы. Это дало толчок для художественных поисков в самых различных сферах жизни, многие из которых долгие годы были замалчиваемы. Мир приобрел ту «множественность», разнообразие, подвижность, которые и определили активное развитие жанра рассказа. Проблемы нравственного самосознания и самоопределения личности в жизни распались в литературе на отдельные вопросы этического поведения личности в конкретной, частной ситуации. Вопросы эти решаются сейчас всеми жанрами русской литературы, но в прозе именно жанр рассказа (в меньшей мере повесть) словно пред-

<sup>60</sup> И. Рябов. Правда жизни. «Литературная газета», 1950, № 15, 18 февраля.

<sup>61</sup> См. также: А. Бондарь. Рассказ в газету. (Письмо читателя). «Литературная газета», 1952, № 94, 5 августа. Позже (в 1954 году) об этом явлении писал А. К. Тарасенков (см.: Статьи о литературе в двух томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1958, стр. 164).

<sup>62</sup> И. И. Анясимов. Наше понимание гуманизма. В кн.: Гуманизм и современная литература. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 32.

назначены для их постановки. Правилен или неверен, этичен или неэтичен был «жест», ответная реакция отдельного человека на воздействие извне, на сложившуюся ситуацию, внешнюю или внутреннюю — вот на чем строится основная проблематика современного рассказа. Ее неисчерпаемая множественность применительно к разнообразию жизненных ситуаций, положений и создала предпосылки для того обилия рассказов, которое мы наблюдаем в нашей современной литературе. Об их общественной значимости, об интересе к этому жанру говорят и многочисленные рецензии, и обстоятельные статьи, посвященные проблемам «малого жанра», и острая полемика по поводу сборников рассказов и отдельных произведений Ю. Казакова, Ю. Нагибина, С. Антонова, В. Шукшина, А. Битова, В. Войновича, Ф. Абрамова, И. Грековой, В. Аксенова, В. Некрасова и очень многих других. Об этом же говорит недавняя длительная «Дискуссия о рассказе» на страницах «Литературной России», в которой приняли участие десятки писателей и критиков.

Говоря о причинах расцвета жанра рассказа в современной русской литературе, о его «моральном первенстве» в кругу жанров прозы, следует остановиться еще на одном существенном моменте: как мы уже говорили, рассказ конфликтен по своей природе. Так же, как и драматическое произведение, он строится на противоборстве, столкновении противоречивых сил. Но если драма стремится к завершенности, к разрешению, снятию противоречия, если не внутренне, то хотя бы внешне — смерть героя, его поражение, случайная или временная победа и т. д., то рассказ может и не решать такой задачи. Порою он лишь обнажает противоречие, фиксирует лишь сам «электрический разряд», возникший в результате столкновения двух полюсов, предоставив читателю роль социального и нравственного арбитра и творческого соучастника, могущего прочесть подтекст поведения и поступков героев, увидеть за единичным происшествием общую картину. Активное утверждение в жизни гуманистической нравственной нормы поведения человека дало литературе два вида конфликтов: с одной стороны, конфликты между этой «нормой» и «нормой антигуманистической», с другой стороны, конфликты, порожденные сложностью самого гуманистического мироотношения, противоречивостью нового, утверждающегося в жизни.

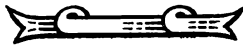
К кругу произведений, в основе которых лежат конфликты «первого рода», можно отнести такие рассказы, как «Приезд отца в гости к сыну» Э. Казакевича, «Почем фунт лиха» Г. Бакланова, «Погоня» Ю. Нагибина, «На полустанке» Ю. Казакова и т. п. Конфликтность, противоречивость самой гуманистической тенденции раскрывается сейчас с различных точек зрения, в различных тематических аспектах многими произведениями «малого жанра», такими, как «Вторая ночь» В. Некрасова, «Случай на станции Кречетовка» А. Солженицына, «Враги» Э. Казакевича, «Хочу быть честным» В. Войновича, «Будем искать алмазы» А. Плюща и многими другими. Наша задача не в том, чтобы схематизировать все разнообразие проблематики современного рассказа, мы стремимся лишь понять и объяснить, чем вызвано это многообразие, выявить, вокруг каких «полюсов» концентрируются основные вопросы, привлекающие внимание современных прозаиков.

В жанре рассказа уже и сейчас как бы создается большая эпопея современной жизни. Однако «синтетического акта» еще не произошло. Дело не в том, что сейчас в литературе нет романов о современности, а в том, что пока они либо имеют второстепенное художественное значение, либо узки и частны по тому жизненному материалу, который в них осмысляется, и тем самым приближаются к повести, либо легко разлагаются на отдельные повести и рассказы. Очень характерно в связи с этим, что в последнее время появился ряд «повестей в новеллах» (например, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Сумка, полная сердец» В. Федо-

рова, «О чем шумел Полесский бор» В. Лозового и др.). Эпопея о современности, которая смогла бы художественно обобщить значительный и важный этап в духовной жизни общества, назревает в нашей литературе и ожидается с нетерпением.

Следует отметить, что в русской современной литературе стал очень заметен и значим жанр повести, стремящейся к широким художественным обобщениям.

Именно повести и рассказы определяют лицо современной русской прозы на данном этапе литературного процесса. Именно они стали основными «формами времени», т. е. жанрами, активное развитие которых обусловлено многими конкретно-историческими факторами современности.



## ПОЭЗИЯ РУССКОГО ОССИАНИЗМА

## 1

Проблемы, связанные с выяснением характера литературных влияний, как известно, вовсе не сводятся к установлению фактов использования одной литературой опыта и достижений другой, а предполагают выяснение тех условий, при которых протекал процесс их творческого взаимодействия. При этом обычно возникает явление, сходное с заимствованным и вместе с тем отличное от него, нередко весьма своеобразное, связанное с процессами, происходящими в «усваивающей» литературе.

Одним из таких явлений, которое возникло на почве одной национальной литературы, а затем в той или иной форме и степени отразилось в литературах почти всех крупных стран, был оссианизм. Изданные в Эдинбурге в 1760 году «Отрывки старинной поэзии, собранные в горной Шотландии и переведенные с гальского языка» с предисловием, в котором Макферсон отрекомендовал себя переводчиком старинной рукописи, содержащей поэзию древнего шотландского барда Оссиана (III в. н. э.),<sup>1</sup> дают начало чрезвычайно широкому течению в мировой литературе.

Вопрос о причинах огромной популярности поэзии Оссиана в литературе конца XVIII—начала XIX века исследователи оссианизма, отечественные и зарубежные, справедливо связывают со все возрастающим в этот период интересом к народному творчеству и национальной старине, который был характерен для формирующегося романтизма. В. М. Жирмунский пишет: «В числе поклонников „Оссиана“, убежденных в его подлинности и народности, были все сторонники нового литературного направления, почитатели непосредственной, „природной“ поэзии и романтической старины, для которых песни „каледонского барда“ служили новым доказательством универсальности присущего всем народам поэтического гения и его независимости от уровня цивилизации».<sup>2</sup>

Однако с самого начала «Поэмы Оссиана» не удовлетворили знатоков старины — критиков и ученых, не нашедших у Макферсона подлинных фольклорных произведений. Возникла обширная полемика, посвященная так называемому «оссиановскому вопросу», результатом которой было не только довольно скоро последовавшее «разоблачение» Макферсона, уличенного в фальсификации фольклора, но и научная постановка вопроса об истоках и характере древней кельтской поэзии, которая, как показали позднейшие исследователи, послужила источником Макферсону. Однако главное значение этого своеобразного литературного памятника заключается в другом. В истории литературы «Поэмы Оссиана» оставили глубокий и яркий след, явившись одной из ранних попыток создания произведения в национальном стиле, с широким использованием

<sup>1</sup> Fragments of Anscient Poetry collected in the Highlands of Scotlands and translated from the Gaelic or Erse language. Edinburgh, 1760.

<sup>2</sup> См.: История английской литературы, т. I, вып. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1945, стр. 578.

фольклора.<sup>3</sup> Сохранившие яркий отпечаток породившей их эпохи, ее настроений и литературных вкусов, ее особого психологического склада, «Поэмы Оссиана» вместе с тем отразили и некоторые особенности народного эпоса — его патриотический пафос, масштабность героев и монументальность событий. Подобный «фольклоризм» при всей его исторически объяснимой условности сделал «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона значительным художественным открытием и определил то влияние, которое они оказали на многих известных писателей и поэтов. Восприятие поэзии Оссиана в различных странах было обусловлено особенностями литературного развития этих стран, специфическими потребностями той или иной национальной литературы. Своеобразная интерпретация поэзии Оссиана и творческое использование оссиановских мотивов и образов при создании произведений на темы из собственной национальной истории дают основания говорить о различных типах национальных оссианизмов, об отличиях французского оссианизма от немецкого и т. п.<sup>4</sup>

Интерес к Оссиану проник и в Россию, где его поэзия вызвала широкий литературный и научный резонанс, отразившись в творчестве крупнейших русских писателей и критиков конца XVIII—начала XIX века.

Вопрос о влиянии поэзии Оссиана на русскую литературу был поставлен у нас еще до революции. В исследованиях И. И. Замотина, В. И. Резанова, Е. В. Балобановой, Н. К. Пиксанова, Д. Н. Введенского<sup>5</sup> и др., в комментариях Я. Грота и Л. Майкова к наиболее авторитетным из дореволюционных академических изданий сочинений (Державина и Батюшкова) содержатся любопытные материалы, связанные с распространением поэзии Оссиана в русской литературе конца XVIII—начала XIX века. Зафиксировав то немаловажное обстоятельство, что интерес к Оссиану захватил писателей различных убеждений, идейных и литера-

<sup>3</sup> Вопрос о «Поэмах Оссиана» как литературной имитации под древнюю народную поэзию и о мере приближения и удаления их от подлинно фольклорной основы носит специальный характер и лежит за пределами данной работы, связанной прежде всего с проблемой творческой интерпретации поэзии Оссиана в художественной литературе.

<sup>4</sup> См. следующие работы: K. Weitnauer. Ossian in der italienischen Litteratur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti. «Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte», Bd. XVI, Berlin, 1906, S. 251—322; M. Szykowski. Ossian w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu. «Rozprawy Akademii Umiejętności, wydział filologiczny», serya III, t. VII, w Krakowie, 1913; A. Nutt. Ossian and the Ossianic Literature. London, 1899; P. Van Tieghem. 1) Ossian en France, tt. I—II. Paris, 1917; 2) Le préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne. Paris, 1924. См. также библиографию: G. F. Black. Macpherson's Ossian and Ossianic Controversy. «Bulletin of the New York Public Library», vol. 30, 1926, June—July (№№ 6—7).

<sup>5</sup> И. И. Замотин. Романтизм 20-х годов XIX стол. в русской литературе, т. I. Изд. 2-е, СПб.—М., 1911; В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II. Пгр., 1916; Д. Н. Введенский. Этюды о влиянии оссиановской поэзии в русской литературе. Нежин, 1916; Е. Балобанова, Н. Пиксанов. Пушкин и Оссиан. В кн.: Пушкин, т. I, изд. Брокгауз—Ефрона, СПб., 1907, стр. 98—114. Следует также назвать работу, не связанную непосредственно с русским оссианизмом, но сыгравшую большую роль в самой постановке этой проблемы в дореволюционном литературоведении и не утратившую (ввиду отсутствия новейших работ этого типа) своего значения до сих пор. Это — книга «Поэмы Оссиана» Джемса Макферсона. Исследование, перевод и примечания Е. В. Балобановой (СПб., 1890). Вступительная статья к ней написана с учетом всех достижений науки того времени, на основе самостоятельного изучения первоисточников — кельтских рукописей в архивохранилищах Дублина, Эдинбурга и Абердина. Несмотря на наличие ряда спорных моментов и некоторые пропуски в научной литературе, эта статья получила весьма положительную оценку в русской прессе (см. рецензию на эту книгу И. Болдакова в «Журнале Министерства народного просвещения» (1891, ч. 275, июнь, стр. 492—503); см. также заметку Т. Мазюкевич «Памяти Е. В. Балобановой» («Библиотечное обозрение», 1927, кн. I—II, стр. 89—96), к которой приложен список печатных трудов Е. В. Балобановой). Наиболее ценная часть работы — выполненные Е. В. Балобановой переводы на русский язык поэм Макферсона, высокие научные и художественные достоинства которых отмечались рецензентами.

турных позиций, дореволюционные литературоведы сделали первую попытку объяснить причину столь широкой популярности Оссиана в России, связав ее со все усиливающимися в этот период процессом общественного и литературного взаимодействия России и Запада. Но сделав при этом главный акцент на констатации влияния Оссиана на то или иное произведение и нередко сводя всю проблему к факту установления этого влияния, они, в сущности, не вскрыли ни причин, ни характера этих историко-литературных фактов, не увязали их с насущными потребностями литературного движения эпохи. Этот серьезный методологический изъян отрицательно сказался на характере и отборе материала. Значительная по своему объему работа, которая была выполнена общими усилиями дореволюционных литературоведов и которая в известной мере составила фундамент научных построений будущих исследователей русского оссианизма, далеко не во всем может быть принята сейчас. Многие из фактов, найденных и описанных в их работах, требуют более тщательной проверки и пересмотра на новой методологической основе.

Вместе с тем еще в дореволюционное время была высказана интересная и плодотворная мысль о связи увлечений поэзией Оссиана с зарождающимся в это время интересом к национальному русскому фольклору. Так, Н. К. Пиксанов отметил родство образов оссиановской поэзии и пейзажей в оссиановском стиле с мотивами русской литературы конца XVIII—начала XIX века: «Величавые картины северной суровой природы легко сопоставлялись с наблюдениями родной русской природы; рассказы о древнем народном быте и подвигах кельтских богатырей отвечали нарождавшемуся в русской литературной среде интересу к своему народному былевому эпосу...»<sup>6</sup> И. Замотин связал интерес к Оссиану с формированием русского романтизма, один из основных принципов которого он усматривал в обращении к «безыскусственной поэзии народа». «Песни Оссиана», по его мнению, «сделались... посредниками при ознакомлении поэтов романтической школы с народным творчеством» и, таким образом, оказали внутреннее влияние на развитие нашей поэзии.<sup>7</sup> Но ни в этой работе, ни в работах других дореволюционных ученых не был поставлен вопрос об оссианизме как самостоятельном течении в русской литературе конца XVIII—начала XIX века. Заслуга подобной постановки вопроса принадлежит уже советским ученым. Одним из наиболее видных специалистов в области изучения русского оссианизма был В. И. Маслов, литературоведческая деятельность которого началась еще до революции, но наиболее значительные из его работ, связанные с оссианизмом, были созданы в 20-е годы. Употребляя уже этот термин, В. И. Маслов пишет об оссианизме как о широком и популярном течении, предвестнике будущего романтического направления.<sup>8</sup>

В. И. Маслов исследовал как «начальный период» оссианизма в России, так и русский оссианизм первой трети XIX века, создав до сих пор не утративший свое значение и явившийся важной вехой в изучении оссианизма библиографический этюд «Оссиан в России» («Труды Пушкинского дома АН СССР», вып. 50, 1928), в котором он зарегистрировал 188 номеров (переводов, переделок, подражаний Оссиану, статей и упоминаний о нем в русской литературе 1781—1832 годов). Содержание этой работы, неполноту которой подчеркивал сам автор, довольно точно соот-

<sup>6</sup> Пушкин, т. I, изд. Брокгауз—Ефрона, стр. 110.

<sup>7</sup> И. И. Замотин. Романтизм 20-х годов XIX стол. в русской литературе, т. I, стр. 35, 39.

<sup>8</sup> В. И. Маслов. Оссианизм Карамзина. Прилуки, 1928, стр. 4. См. также: В. И. Маслов. К вопросу о первых русских переводах поэм Оссиана—Макферсона. В кн.: Сборник статей в честь акад. Алексея Ивановича Соболевского. Изд. АН СССР, Л., 1928, стр. 194—198 («Сборник Отделения русского языка и словесности АН СССР», т. CI, № 3).

ветствует ее названию: В. И. Маслова интересовала, в первую очередь, судьба поэзии Оссиана в России — переводы, статьи и заметки, связанные с Оссианом. А между тем проблема русского оссианизма имеет и другой, не менее важный аспект. Русские писатели не только сами познакомились с поэзией Оссиана и познакомили с нею русского читателя. Она была «взята на вооружение» сторонниками новых литературных течений, породив в высшей степени характерное для интересующей нас эпохи явление новой творческой жизни оссиановских образов и мотивов в произведениях крупнейших литераторов. Разумеется, в литературе конца XVIII—начала XIX века трудно провести четкую грань между переводом в собственном смысле слова и вольным переводом, подражанием, претендующим на известную самостоятельность. Однако можно с большей или меньшей определенностью разделить всю литературную продукцию оссианизма на две группы. Первую группу составили книги Е. Кострова, Р. Тимковского и С. Филатова, представляющие собой переводы на русский язык наиболее значительных зарубежных изданий и дающие русскому читателю полный свод творений Оссиана и всего того, что было связано с этим именем.<sup>9</sup> В эту группу входят также многочисленные переводы отдельных поэм (и даже эпизодов), выполненные прозой и стихами (Н. Грамматина, В. Олина, П. Межакова, В. Григорьева, Загорского, А. Писарева и мн. др.).<sup>10</sup> Но существовал в русской литературе целый пласт «оссианических произведений», явившихся результатом органического усвоения поэзии Оссиана русскими писателями и не имеющих прямых соответствий в его сюжетах. Именно эти произведения, на наш взгляд, и составляют основное содержание того течения в русской литературе, которое называется русским оссианизмом.<sup>11</sup>

Со времени выхода в свет работ В. И. Маслова прошло около тридцати лет: с тех пор появилось огромное количество исследований, посвященных русской литературе конца XVIII—начала XIX века, и почти ни одна из них не обходится без упоминания имени Оссиана. Однако специальной работы о русском оссианизме до сих пор нет, хотя еще Маслов сетовал на отсутствие «цельного очерка этого течения с выяснением его генезиса, степени распространения и влияния».<sup>12</sup> Не была продолжена работа по библиографии переводов и подражаний Оссиану в русской литературе, не пересмотрен фактический материал, который накопили дореволюционные исследователи. Изучение русского оссианизма по-прежнему идет по линии учета отдельных оссианических мотивов в творчестве писателей и поэтов, по линии констатации факта оссиановского воздействия.

<sup>9</sup> Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века: гальские стихотворения. Переведены с французского Е. Костровым. Чч. I—II. М., 1792 (2-е изд. — СПб., 1818); Стихотворения Оссиана, сына Фингалова, Барда III-го века, найденные и изданные в свет г-ном Гарольдом. Перевод с немецкого <Р. Ф. Тимковского>. М., 1803; Стихотворения эрские или ирландские, то есть: поэмы Оссиана, Оррана, Уллина и Ардара, вновь собранные в некоторой части западной Шотландии и изданные в свет г. Смитом, кои на российский язык г. Костровым переложены еще не были. Перевел с французского Семен Филатов, в 3-х чч. СПб., 1810. Особно важную роль в развитии русского оссианизма сыграл перевод Кострова, с которым были знакомы виднейшие русские поэты — Гнедич, Жуковский, Пушкин и др.

<sup>10</sup> См. библиографию В. И. Маслова «Оссиан в России».

<sup>11</sup> Наличие двух пластов в русском оссианизме отражает и библиографический этюд Маслова. В ряде случаев он включил в свою библиографию произведения, не являющиеся ни переводами, ни подражаниями Оссиану, а представляющие своего рода вольные вариации на темы из Оссиана, или произведения, в которых использованы лишь отдельные мотивы, восходящие к Оссиану («Победная песнь героям» К. Ф. Рыльева, «Мальвина и Эдвин» Д. Глебова, «Эдвин» Волкова, ранние пушкинские баллады: «Осгар», «Сраженный рыцарь» и др.). Однако в библиографии В. И. Маслова отсутствуют такие характернейшие произведения русского оссианизма, как «Песнь барда над гробом славян-победителей», «Эолова арфа» и ряд других стихотворений Жуковского, «На развалинах замка в Швеции», «Сон воинов» Батюшкова, «Воспоминания в Царском Селе» Пушкина и т. д.

<sup>12</sup> В. И. Маслова. Оссиан в России, стр. 5—6.



По-прежнему имеет широкое (почти повсеместное) распространение трактовка классицизма как своего рода литературной моды, свидетельствующей либо о несамостоятельности того или иного литератора, либо о его незрелости. Другая точка зрения связывает классицизм с предромантизмом, никак не дифференцируя это литературное течение и не рассматривая его эволюцию.

Вместе с тем ряд современных исследователей не ограничивается отдельными аспектами проблемы русского классицизма; их работы содержат принципиальную постановку вопроса о его сущности, характере и проявлениях. Так, рассматривая классицизм как определенное идейно-эстетическое течение в русской литературе конца XVIII—начала XIX века, отличающееся значительной внутренней сложностью, В. Г. Базанов в книге «Очерки декабристской литературы» подчеркнул существенные различия в трактовке поэзии классицизма в творчестве Гнедича и декабристов, с одной стороны, и Карамзина — с другой, тем самым поставив вопрос о двух течениях в русском классицизме.<sup>13</sup> Из работ самого последнего времени следует упомянуть статью Ю. М. Лотмана «„Слово о полку Игореве“ и литературная традиция XVIII—начала XIX в.». Здесь также содержится оценка классицизма как прогрессивного явления в русской литературе конца XVIII—начала XIX века, в котором «отчетливо ощущаются демократические тенденции, сложно преломляющие просветительские идеи в области фольклористики, эстетики и художественного творчества», и «раннеромантические тенденции».<sup>14</sup>

Однако несмотря на наличие значительной по объему литературы, в которой представлен большой фактический материал и высказан целый ряд интересных и плодотворных соображений, в том числе и принципиального характера, русский классицизм все же не может считаться исследованным в полной мере. Особенно это относится к изучению русского классицизма начала XIX века. В работах, посвященных этому периоду, прежде всего не поставлены основные вопросы: в каком соотношении с формирующимся в это время романтизмом находился классицизм? можно ли (применительно к этому периоду) согласиться с получившей широкое распространение точкой зрения, что классицизм — проявление предромантических тенденций в литературе? как увязать с этим мнением тот факт, что в 1800—1820-е годы крупнейшие русские романтики — Батюшков, Жуковский, Вяземский, Гнедич, декабристы, Пушкин, а позднее и Лермонтов — оказались затронутыми классицистскими веяниями?

Представляется существенно важным подчеркнуть еще одно обстоятельство: о жизнеспособности того или иного явления в литературе можно говорить лишь в том случае, если оно способствует возникновению значительных в художественном отношении произведений. При этом массовость не всегда является показателем идейной и эстетической значимости явления. Мы говорим о русском классицизме не потому, что классицизм породил в России широкий поток массовой литературы, а потому, что с расцветом классицизма в начале XIX века связано появление целого ряда высокохудожественных произведений.

Автор настоящей статьи не ставил перед собою цель — исчерпывающе осветить историю русского классицизма начала XIX века, а стремился, ограничившись анализом наиболее характерных и по большей части крупных явлений в русской поэзии этого периода, показать значение и смысл обращения русских поэтов к классицизму.

<sup>13</sup> В. Базанов. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953, стр. 262—263, 269.

<sup>14</sup> Ю. М. Лотман. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII—начала XIX в. В сб.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 364.

## 2

Вопрос о том, как осмыслялась поэзия Оссиана в русской критике и журналистике конца XVIII—начала XIX века, специально не ставился. В разной связи и с различными целями в нашей научной литературе привлекались высказывания отдельных писателей и критиков этого периода, связанные с Оссианом. Так, В. И. Маслов дал интересный анализ статьи Карамзина «Оссиан», напечатанной в «Пантеоне иностранной словесности» (1798, кн. 1), отметив весьма основательную перемену во взглядах Карамзина на поэзию Оссиана (от безоговорочно восторженного ее восприятия в ранний период он перешел — в конце 90-х годов — к критическим суждениям в адрес однообразного и лишнего глубокой религиозной идеи Оссиана).<sup>15</sup>

Н. И. Мордовченко обратил внимание на любопытное суждение Вяземского в статье «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1817), воспринявшего Оссиана совершенно иначе и увидевшего главное достоинство его в том, что Карамзину казалось однообразным.<sup>16</sup> Однако не было сделано попытки сопоставить эти два отзыва, очень важные в истории русского оссианизма. Различия в понимании самой сущности оссиановской поэзии у Карамзина и Вяземского были связаны не только с тем, что обе статьи разделяло почти два десятилетия и, следовательно, за это время многое изменилось в общественно-литературной обстановке: появились новые научные работы на родине Оссиана, вышли новые переводы его поэм в России. Мнения двух крупнейших русских писателей, в первую очередь, отражают глубокие идейные расхождения, разные представления о сущности оссиановской поэзии и ее соотношении с русской литературой. Если для Карамзина суть Оссиана заключается в «трогательной» меланхолии, в «смеси геройства с нежными сданами», в «блестящих красках» стиля и в живописных и прекрасных описаниях,<sup>17</sup> то для Вяземского Оссиан — певец своей родины, ее природы, ее героев. «Воображение Оссиана, — пишет Вяземский, — грустно, однообразно как вечные снега его родины. У него одна мысль, одно чувство: любовь к отечеству, и сия любовь согревает его в холодном царстве зимы и становится обильным источником его вдохновения. Его герои — ратники; поприще их славы — бранное поле; алтари — могилы храбрых».<sup>18</sup> Если Карамзину кажется бедным и однообразным мир оссиановской поэзии, а народ, отразившийся в ней, «грубым» и примитивным, то Вяземский видит в суровой простоте и воинственном духе героев Оссиана проявление цельности и монолитности их характеров. Карамзин возражает против уподобления Оссиана Гомеру (многие его возражения справедливы, если иметь в виду, что творения Гомера и поэмы Оссиана — памятники различного масштаба, характера и времени), Вяземский возвращается к представлению об Оссиане как о Гомере северных народов, творце героического эпоса седой древности, представлению, типичному для предромантизма и романтизма. Карамзин судил Оссиана как историк и ученый, Вяземский подходит к его поэзии как критик, с точки зрения насущных задач литературы своего времени. Поэтому Вяземский особо выделяет то в поэзии Оссиана, что близко и понятно поэтам и читателям других стран, т. е. более широкое, типовое ее значение: «Северной поэзии прилично искать источников в баснословных преданиях

<sup>15</sup> В. И. Маслов. Оссианизм Карамзина, стр. 12—16.

<sup>16</sup> Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 141—142. См. также статью Д. Н. Ревуцкого «К вопросу о происхождении трагедии Озерова „Фингал“» («Jahres-Bericht der Ritter-und Domschule über das Schuljahr 1906—1907», Reval, 1907, S. 47—72).

<sup>17</sup> «Пантеон иностранной словесности», 1798, кн. 1, стр. 200—201, 211.

<sup>18</sup> П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. I, СПб., 1878, стр. 40.

народа, имеющего нечто общее с ее народом, когда разборчивая строгость не позволяет ей дополнить своими вымыслами скудные средства, открытые отечественною историею. Северный поэт переносится под небо, сходное с его небом, созерцает природу, сродную его природе, встречается в нравах сынов ее простоту, в подвигах их мужество, которые рождают в нем темное, но живое чувство убеждения, что предки его горели тем же мужеством, имели ту же простоту в нравах и что свойства сих однородных диких сынов севера отлиты были природою в общем льдистом сосуде».<sup>19</sup>

Для Вяземского смысл обращения В. А. Озерова к Оссиану в трагедии «Фингал» (поставленной в 1805 году, изданной в 1807 году) состоял в том, что именно Оссиан, по мнению критика, наиболее ярко и полно выражал типовые черты северной поэзии вообще. Эти же черты П. А. Вяземский находит в «Фингале» Озерова: «Как поэт, схватил он смелою рукою богатства северной поэзии и разбросанные сокровища соединил в одно целое».<sup>20</sup>

Вяземский объясняет оссиановские влечения русских поэтов еще и тем, что наша отечественная история в то время недостаточно полно и глубоко открывала им своеобразие России, ее истории, ее культуры. В таком утверждении не было преувеличения. Действительно, стремление русских писателей к созданию произведений на национальные темы в 1800—1810-е годы сталкивалось с многочисленными трудностями. Несмотря на наличие целого ряда работ, посвященных истории русского государства (М. В. Ломоносова, В. Н. Татищева, И. Н. Болтина и др.), а также публикацию текстов крупнейших памятников древнерусской литературы и фольклора («Русская правда», отдельные списки летописей, «Слово о полку Игореве» и т. д.), состояние исторической науки и фольклористики к началу XIX века не отвечало полностью тому широкому интересу к фактам национальной истории, который составлял отличительную особенность литературного движения этих лет. Представления об исторических источниках, сами издания которых едва ли можно было назвать научными, были в конце XVIII—начале XIX века крайне примитивными. Это неблагоприятно сказывалось на развитии не только русской литературы, но и всего русского искусства в целом. В небольшой журнальной заметке «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художества» (1802)<sup>21</sup> будущий автор «Истории государства российского» сетовал на отсутствие историков, которые могли бы рассказать о замечательном прошлом России и тем самым способствовать воспитанию патриотических чувств у представителей нации. Предложенные в заметке картины, сцены и случаи из русской истории, иллюстрирующие замечательные патриотические и воинские доблести героев русской древности, предназначались Карамзиным для воспитанников Академии художеств в качестве сюжетов будущих картин русских живописцев. В такого рода сюжетах, может быть, еще в большей степени нуждалась и русская литература начала XIX века. Поэтому обращение русских поэтов к Оссиану было продиктовано их глубоким интересом к самобытной поэзии своей страны, которая представлялась им если не тождественной, то во всяком случае очень похожей на оссиановскую.

Не случайно русские литераторы первоначально воспринимали даже «Слово о полку Игореве», замечательный памятник древнерусской литературы, через Оссиана и его поэзию. В статье, предназначенной для «Spectateur du Nord», — «Несколько слов о русской литературе» (1797) Карамзин писал: «...года два назад в наших архивах обнаружили фраг-

<sup>19</sup> Там же, стр. 40—41.

<sup>20</sup> Там же, стр. 42.

<sup>21</sup> Н. М. Карамзин, Избранные сочинения в двух томах, т. II, изд. «Художественная литература», М.—Л., 1964, стр. 188—198.

мент поэмы, озаглавленной „Слово о полку Игореве“, которую можно поставить рядом с лучшими местами из Оссиана...»<sup>22</sup> Сравнение с Оссианом имеется и в предисловии к первому изданию «Слова о полку Игореве» (1800). Державин в «Рассуждении о лирической поэзии» (1811—1815) также писал о «Слове о полку Игореве» как о произведении, в котором «виден дух Оссианов».<sup>23</sup> «Слово» и Оссиан в критических и литературных оценках конца XVIII—начала XIX века постоянно идут рядом, составляя устойчивую параллель; этот факт уже не раз обращал на себя внимание и специалистов по древней русской литературе, и ученых, исследующих влияние «Слова» на русскую литературу XIX века.<sup>24</sup> Они отметили, что недостаточно хорошее знание древнерусских литературных памятников, отсутствие верного представления об особенностях древней истории России заставляли русских ученых, критиков и поэтов конца XVIII—начала XIX века для разъяснения характера и масштаба недавно открытого памятника национально-русской старины прибегать к аналогии с Оссианом, бывшим в представлениях этой эпохи классическим, признанным образцом «естественной», древней народной поэзии. На известной ступени развития отечественной литературы параллель «Оссиан — „Слово“» отражала патриотическую в своей основе мысль, что „Игорева поэма“ имела не только национальное, но и международное, мировое значение и что у нас, русских, были в древности свои великие поэты, не уступавшие прославленным гениям других народов».<sup>25</sup> Русские писатели к именам Гомера и Оссиана присоединили «древнерусского» барда — Бояна, и это смешение самых различных явлений и их взаимное уподобление по-своему отражает и русская поэзия первой трети XIX века. Вместе с тем это устойчивое сопоставление проливает свет и на то, какими сторонами Оссиан был близок русским поэтам и писателям, что прежде всего ценили они в поэзии легендарного шотландского барда.

Рассматривая оссиановскую поэзию в аспекте борьбы за национальную, самобытную литературу, они по-разному трактовали сам ее дух и характер. Это подводит к необходимости дифференциации русского оссианизма, о чем в научной литературе уже говорилось (см. упомянутые выше работы В. Г. Базанова и Ю. М. Лотмана). Остановимся коротко на особенностях этой дифференциации в поэзии русского оссианизма начала XIX века.

<sup>22</sup> Там же, стр. 147.

<sup>23</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII, изд. 2-е, СПб., 1878, стр. 600.

<sup>24</sup> Научная литература по этому вопросу обширна. Назовем важнейшие работы: В. Сиповский. Следы влияния «Слова о полку Игореве» на русскую повествовательную литературу первой половины XIX столетия. «Известия АН СССР по русскому языку и словесности», т. III, кн. 1, 1930, стр. 239—257; С. Ф. Елеонский. Поэтические образы «Слова о полку Игореве» в русской литературе конца XVIII—начала XIX вв. В кн.: Слово о полку Игореве. Сб. ст. под ред. В. Бонч-Бруевича. Изд. Гос. лит. музей, М., 1947, стр. 95—123; Ф. Я. Прийма. «Слово о полку Игореве» в научной и художественной мысли первой трети XIX века. (Материалы). В кн.: Слово о полку Игореве. Сб. исследований и статей под ред. В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 294—319; Ю. В. Панышева. «Слово о полку Игореве» в русской и украинской поэзии XIX—XX веков. «Ученые записки ЛГУ», 1939, № 47, вып. 4, стр. 304—319; И. П. Еремин. «Слово о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской поэзии. «Ученые записки ЛГУ», 1948, № 90, вып. 13, стр. 35—59; Д. Г. Годнев. «Слово о полку Игореве» в литературной критике первой половины XIX века. «Ученые записки Куйбышевского гос. педагогического института», 1942, вып. 6, стр. 108—123; В. Базанов. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949, стр. 143, 245—246. См. также упомянутую статью Ю. М. Лотмана «„Слово о полку Игореве“ и литературная традиция XVIII—начала XIX в.».

<sup>25</sup> С. Ф. Елеонский. Поэтические образы «Слова о полку Игореве» в русской литературе конца XVIII—начала XIX вв., стр. 118.

## 3

Романтика битв и подвигов, воинственный и суровый колорит оссиановской поэзии привлекали поэтов, стремящихся к созданию искусства, призванного будить высокие гражданские и патриотические чувства, воспитывать настоящих героев-борцов. Эти поэты воспринимали в «Поэмах Оссиана» либо героические, либо фольклорно-этнографические мотивы. Гнедич, например, нередко решает оссиановские темы в русском фольклорном стиле. Так, стихотворение Гнедича «Последняя песнь Оссиана» (1804) написано «русскою мерой», т. е. размером, которым было принято в конце XVIII—начале XIX века писать на русские фольклорные темы. Оно впервые было напечатано в «Северном вестнике» (1804, № 1, стр. 65—69) с любопытным примечанием Гнедича: «Мне и многим кажется, что к песням Оссиана никакая гармония стихов так не подходит, как гармония стихов Русских». На наш взгляд, это не ошибка, не заблуждение Гнедича, а ясно ощущаемое им и другими русскими поэтами родство песен Оссиана с русским фольклором. Отсюда и направление творческой переработки Оссиана.

Как известно, в основе «Последней песни Оссиана» Гнедича лежат лирические эпизоды поэмы Макферсона «Берратон», в которых бард Оссиан оплакивает своих сподвижников — могучих героев минувших времен и скорбит о безвозвратно ушедшем прошлом. Поэма заканчивается патетическим монологом Оссиана, в котором звучит уверенность в бессмертии самого Оссиана, поведавшего векам о подвигах славных героев.

Гнедич в своем вольном переводе сохраняет лишь самые общие контуры этого лирического настроения, давая своеобразное истолкование целому ряду эпизодов и сцен поэмы. Напомним, что в рукописи стихотворения имеется пометка Гнедича: «Это не перевод, а подражание Оссиану». Построчные сличения с поэмой «Берратон», сделанные Д. Н. Введенским, привели исследователя к следующему выводу: Гнедич «не переводил строка за строкой то или другое место поэмы, а выбрал из нее только то, что ему было нужно, дополнив недостающие места своей картины штрихами из других поэм или из собственной поэтической фантазии».<sup>26</sup> Но исследователь не раскрыл, в чем именно проявилась самостоятельность Гнедича в развитии оссиановской темы. Ограничившись указанием на источник стихотворения, заметив отступления от текста поэмы Оссиана, он не уловил принципиального смысла этих отступлений, их глубокого идейного подтекста. Русский поэт усиливает героическое звучание темы прошлого, значительно дополнив характеристику тех героев, которые у Оссиана лишь названы:

Где герои преждебывшие?  
 Рино, младостью блистающий?  
 Где Оскар мой — честь бестрепетных?  
 И герой Морвена грозного,  
 Где Фингал, меча которого  
 Трепетал ты, царь вселенныя?  
 И Фингал, от взора коего  
 Вы, стран дальних рати сильные,  
 Рассыпалися, как призраки!<sup>27</sup>

В ряду этих могучих героев стоит и сам Оссиан, охарактеризованный Гнедичем прежде всего как могучий воин. Но особенно показательно то, что стихотворение Гнедича, пронизанное меланхолическим

<sup>26</sup> Д. Н. Введенский. Этюды о влиянии оссиановской поэзии в русской литературе, стр. 76.

<sup>27</sup> Н. И. Гнедич. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 68.

настроением, отнюдь не замыкается в безысходном пессимизме. Гнедич подчеркивает, что могучая арфа Оссиана будит дух бодрости и зовет потомков на героические подвиги. Поэтому удел поэзии Оссиана — бессмертие в веках.

Понимание оссиановской поэзии как героической и народной легло в основу целого ряда произведений русских поэтов, которые, по нашему мнению, и составляют «фольклорно-героический» оссианизм. Здесь следует назвать не только Гнедича, но, например, и раннего Рыльева («Победная песнь героям», 1813), и Кюхельбекера («Поэты», 1820), и др. Это течение было не чем иным по своей сути, как еще недостаточно зрелым, недостаточно оформившимся стремлением русской поэзии этих лет проникнуться национальным духом. Величественные образы оссиановской поэзии способствовали созданию произведений, исполненных высокой героики. Однако поиски национального колорита пока еще шли через освоение колорита северной поэзии вообще, самобытное, русское рассматривалось как типовое, северное. Именно поэтому в стихотворении Гнедича 1804 года «Красоты Оссиана» (перевод поэмы «Сельские песни») могли появиться мотивы плачей и причитаний в русском фольклорном стиле, например обращение оссиановской героини Кольмы к убиавшим друг друга брату и жениху:

Вы молчите? Побеседуйте,  
Хоть полслова вы скажите мне,  
Хоть полслова — на стенания...

Элементы плача проникают и в другие эпизоды «Красот Оссиана», они звучат в словах Армина, оплакивающего своих трагически погибших детей Ариндаля и Дауру:

Но Армин — один на всей земле!  
Ах! к кому он склонит голову?  
Грудь свою уже охладшую  
Ах! на чьей груди согреет он?  
Нет руки сыновней, дочерней,  
Поддержать чтобы ослабшего...<sup>28</sup>

Гнедич не был одинок в своих опытах «фольклоризации» Оссиана. В 1805 году в журнале «Новости русской литературы» (ч. XIV, стр. 92—94, 141—143) был напечатан сделанный П. Медведевым перевод двух отрывков из Оссиана, выполненный «русским складом».

«Фольклорность» подобных оссианических стихов еще в значительной мере условна и, можно даже сказать, традиционна. Сами «плачи» весьма далеки от подлинных народных плачей. Как бы профильтрованные через сентиментально-идиллическое понимание фольклора, они носят характер фольклорной стилизации. Но для нас в данном случае интересна сама тенденция — сблизить Оссиана с русским фольклором.

#### 4

Однако поэзия Оссиана могла получать и получала иное истолкование у русских поэтов. Одним из первых рекомендовал ее отечественному читателю Карамзин в стихотворении «Поэзия» (1787), в котором Оссиан трактовался в скорбно-меланхолическом духе. Несмотря на известную эволюцию взглядов на Оссиана, Карамзин оставался до конца верен этой своей первой характеристике оссиановской поэзии, которая во многом определила особенности оссианизма Карамзина. В его оссианических произведе-

<sup>28</sup> Н. И. Гнедич, Сочинения, т. I, СПб.—М., 1884, стр. 13, 16.

ниях на первый план выдвигаются не героические образы северных богатырей, не поэзия битв и ратных подвигов, не северная мифология, не фольклорно-этнографическая стихия, а особая эмоционально-меланхолическая атмосфера, лирико-психологический пейзаж с его неперемненными атрибутами унылой или бурной северной природы, нежные и трогательные сцены.

Карамзин не был одинок в подобном понимании Оссиана. Сентиментально-меланхолический оссианизм характерен для литературы последнего десятилетия XVIII века. Печальным и трагическим колоритом окрашены и поэзия, и проза этих лет.

От сентиментально-меланхолической интерпретации Оссиана идет и ранний Жуковский, в особенности в своих прозаических произведениях («Мысли при гробнице», 1797; «Мысли на кладбище», 1800; «Вадим Новгородский», 1803),<sup>29</sup> еще незрелых и малосамостоятельных. Однако точки соприкосновения с карамзинской интерпретацией Оссиана можно обнаружить и в более позднем поэтическом творчестве Жуковского, для которого также характерно выдвижение на первый план субъективно-лирического и трагического начала в поэзии Оссиана. Вместе с тем было бы неверным сводить оссианизм Жуковского к простому повторению идей и мотивов Карамзина. Поэзия Жуковского явилась качественно новой ступенью в развитии русского оссианизма.<sup>30</sup> Уже для первого поэтического произведения Жуковского, связанного с Оссианом, — «Песнь барда над гробом славян-победителей» (1806) — характерен гораздо более широкий диапазон «оссианических влияний»; оно основывается на традициях, во многом противоположных карамзинским. Напомним, что это произведение, по словам самого поэта, относится к «военным обстоятельствам того времени», т. е. к войне 1805 года против наполеоновской Франции, которую вели Австрия и Россия и которая закончилась разгромом союзных войск под Аустерлицем. Поражение русского царизма в этой кампании, стремление Александра I к «реваншу» обусловили подъем монархических чувств в среде московского и петербургского дворянства, подъем, отразившийся в целом ряде верноподданнических произведений. Но вместе с тем героические подвиги, совершенные русской армией в этой войне (например, знаменитое Шенграбенское сражение), мужество и воинское искусство ее замечательных полководцев (Багратиона и др.) не могли не вызвать волны воодушевления и веры в силу и мощь русской армии у представителей разных слоев русского общества. Это патриотическое воодушевление — реальная основа «Песни барда над гробом славян-победителей». В. И. Резанов показал, как поиски поэтической манеры, в которой поэт смог воплотить новую для него военную тему и передать владевшее им патриотическое настроение, привели Жуковского к традициям русской батальной

<sup>29</sup> О прозаическом отрывке «Мысли при гробнице» см. подробнее в работе В. И. Резанова «Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского» (вып. I. СПб., 1906, стр. 131—158). Повесть «Вадим Новгородский» также изучена В. И. Резановым на широком фоне псевдорусских повестей сентиментализма, которые, как устанавливает ученый, «отразили на себе влияние творений Оссиана—Макферсона» (В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, стр. 103). Влияние оссианизма на развитие прозаических жанров русской литературы, как указывалось, — тема специальной статьи.

<sup>30</sup> Оссианизм В. А. Жуковского — тема малоизученная. Несмотря на наличие работы В. И. Резанова «Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского», в которой собран и прокомментирован большой фактический материал, характеризующий широту оссиановских увлечений молодого Жуковского (особенно интересен этюд, связанный с творческой историей стихотворения «Песнь барда над гробом славян-победителей»), В. И. Маслов совершенно исключил Жуковского из числа русских оссианистов. В его библиографии «Оссиан в России» не упомянуто ни одно оссианическое произведение поэта, хотя данные В. И. Резанова ему были хорошо известны (библиография Маслова содержит много ссылок на книгу В. И. Резанова). Эта проблема не ставилась также и в специальной литературе о В. А. Жуковском.

поэзии XVIII века, а также непосредственно к поэзии Оссиана—Макферсона.<sup>31</sup>

Еще дореволюционные исследователи (Я. Грот, В. Резанов) обратили внимание на внутреннюю связь этих традиций. Патриотическое и героическое содержание поэзии Оссиана оказалось созвучным и общественно-политической обстановке России 90-х годов, и идейно-художественным исканиям литературы этих лет. Поэты позднего русского классицизма положили начало пониманию оссиановской поэзии как воинской, исполненной патриотического пафоса, они первыми ввели в русскую поэзию образ барда, вдохновляющего воинов на битвы:

« Не бард ли древний, иступленный,  
 Волшебным их ведет жезлом?

писал Державин о русских войсках в оде «На взятие Измаила» (1790).<sup>32</sup> Любопытно, что именно в таком духе трактовал Оссиана и автор одного из первых русских переводов его поэм — Ермил Костров. Книга Кострова в издании 1792 года была посвящена «его сиятельству графу Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому» и открывалась стихотворением в его честь:

Позволь, да *Оссиан*, певец, герой, владыка,  
 Явися во чертах российский языка,  
 Со именем твоим неробко в свет грядет  
 И вящую чрез то хвалу приобретет.

Переводчик стремился заинтересовать читателей содержанием книги, близкой по своему духу и всему содержанию великому русскому полководцу, бывшему в глазах многих тоже легендарным героем:

Живописуемы в нем грозны виды браней,  
 Мечи, сверкаючи лучом из бурных дланей,  
 Представят в мысль твою, как ты врагов сражал,  
 Перуном ярости оплоты низвергал.<sup>33</sup>

С Костровым перекликается и Державин. «Ода на победы над французами в Италии, одержанные фельдмаршалом графом Суворовым-Рымникским 1799 года» открывалась «оссиановской» картиной:

Ударь во серебряный, священный,  
 Далеко-звонкий, Валка! щит:  
 Да гром твой, эхом повторенный,  
 В жилище бардов восшумит. —  
 Встают. — Сто арф звучат струнами;  
 Пред ними сто дубов горят;  
 От чаши круговой зарями  
 Седые чела в тьме блестят.<sup>34</sup>

Жуковский идет от этой традиции:

Ударь во звонкий щит! стекитесь ополченны!  
 Умолкла брань — враги утихли расточенны!  
 .....  
 Зажжем костер дубов; изройте ров могильный;  
 Сложите на щиты поверженных во прах:  
 Да холм вещает здесь векам о бранных днях,

<sup>31</sup> В. И. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, вып. II, стр. 378—424.

<sup>32</sup> Сочинения Державина, т. I, стр. 238. Напомним, что в одном из первых вариантов стихотворение Жуковского, названное окончательно «Песнь барда над громом славян-победителей», называлось «Певец перед вой».

<sup>33</sup> Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века, ч. I, стр. I—II. См. общую характеристику этого перевода в статье П. Р. Заборова «Литература-посредник» в кн.: Международные связи русской литературы. Сб. ст. под ред. М. П. Алексеева. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 77—81.

<sup>34</sup> Сочинения Державина, т. II, стр. 166.



Да камень здесь хранит могущих след священной!  
Гремит... раздался гул в дубраве пробужденной!  
Стеклись, вождей и ратных сонм...<sup>35</sup>

Однако в произведении имеются мотивы и образы, непосредственно восходящие к Оссиану. Прежде всего сама форма стихотворения, задуманного как воинский плач «над гробом павших славянских воинов» (один из черновых вариантов заглавия), несомненно была подсказана Жуковскому Оссианом.<sup>36</sup>

Двойственные чувства (радость побед и горечь поражений) в богатстве их оттенков и взаимных переходов образуют основу лирического пафоса «Песни»: скорбь по жертвам, воспоминания о тех страданиях и утратах, которые принесла война, питают очень существенную для этого произведения струю меланхолического настроения, отразившего и реальные переживания поэта, и его восприятие поэзии Оссиана. Сличения, произведенные Резановым, очень любопытны. Жуковский наиболее зависим от Оссиана именно в печальных и трагических сценах: ночного погребения воинов, надгробной песни барда, видения барда. Так воспринимал поэзию Оссиана и Карамзин, писавший, что Оссиан «оплакивал друзей, героев, в битве павших». Мотив грядущей мести, отчетливо прозвучавший у Жуковского, тоже характерен для Оссиана и заставляет вспомнить карамзинскую характеристику Оссиана как «мрачного сына» Фингала.

В специальной литературе, посвященной Жуковскому, принята точка зрения на это произведение как на художественно незрелое, подражательное. Однако, несмотря на растянутость и некоторую риторичность тона (дань традициям отживающей оды), оно являет собой творческую удачу автора. Особенно интересно это стихотворение в жанровом отношении. Оно стоит у истоков патриотических стихотворений, объединенных вокруг темы «барда», весьма популярной в поэзии начала XIX века, и вместе с тем играет заметную роль в развитии русской военной лирики.

В «Песни барда» Жуковский избегает сюжетного повествования о событиях, стремясь создать впечатление зрительно-музыкальными образами:

Средь дымных вихрей бой и гром;  
По шлемам звук мечей; коней пронзенных ржанье,  
И труб стозвучный треск. От топота копыт,  
От прения бойцов, от кликов и стенанья  
Сметенный воев бор, и дол гремя дрожит.

Нагнетением зрительных и звуковых образов поэт достигает большого эмоционального эффекта: от строки к строке, усиливаясь с каждым новым словом, растет чувство ожидания, смятения, тревоги. Это настроение (и его лирическую незавершенность) особенно подчеркивает последняя строка, в которой мы как бы слышим эхо, передающее зловещую музыку боя:

Сметенный воев бор, и дол гремя дрожит.

В финале лирический мотив боя возникает вновь:

...сонмы всколебались...  
Щитами грянули... чрез холм, сквозь десь и лес,  
Воспламененные помчались...  
И праха черный вихрь вознесся до небес.

«Песнь барда» привлекла современников не только своим «исступленным» патриотизмом. Это была одна из ранних попыток лирической

<sup>35</sup> В. А. Жуковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. I. СПб., 1902, стр. 42. Далее стихотворение цитируется по этому изданию.

<sup>36</sup> Об использовании Макферсоном в поэмах Оссиана формы военного плача пишет В. Г. Базанов в работе «Обряд и поэзия» (см.: История, фольклор, искусство славянских народов. V Международный съезд славистов. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 237).

интерпретации батальной темы. Поэзия Оссиана—Макферсона помогла Жуковскому в этом опыте.

Оссиановский стиль в разработке военной темы господствует в поэзии начала XIX века. Эта манера в представлении передовых литературных кругов была новаторской. Торжественная патетика, парение, пиитический восторг оды сменяются патетикой более личной, исполненной лиризма, более приближенной к читателю.

## 5

Новая волна интереса к военной, батальной теме связана уже с войной 1812 года. Теперь патриотический подъем приобрел общенародный характер, вызвав в литературе широкий поток художественной прозы, публицистики, поэзии, посвященной Отечественной войне. В поэзии вновь выдвинулись на первый план жанры высокой лирики. Возродилась ода, к которой теперь обращаются не только представители отживающего классицизма, но и сторонники новых течений. Одический стиль с его плавным, торжественным ритмом, патетическим звучанием стихов, с широким использованием славянизмов и высокой лексики, ораторскими интонациями соответствовал трагическим и монументальным событиям войны 1812 года.<sup>37</sup> Одновременно в эти годы родились и новые жанры, в которых реализовалась военная и патриотическая тематика: историческая элегия («На развалинах замка в Швеции» (1814), «Тень друга» (1814) — Батюшкова, «Воспоминания в Царском Селе» (1814) — Пушкина), победная песнь, гимн, застольная песня («Певец во стане русских воинов» (1812), «Певец в Кремле» (1814) — Жуковского), послание («Вождю победителей» (1812) — Жуковского) и т. д. Эта группа произведений, тематически связанная с 1812 годом, занимает важное место в истории русской поэзии. Каждое из названных стихотворений неоднократно привлекало внимание исследователей творчества Пушкина, Батюшкова, Жуковского, породив обширную научную литературу. Однако при этом не всегда учитывалась их глубокая внутренняя связь, выразившаяся не только в общности темы, но и в том участии, которое приняла в развитии этой темы поэзия Оссиана.

Война 1812 года явилась исключительно значимым этапом в развитии русского оссианизма как явления национальной литературы. Патриотическая поэзия этих лет свидетельствует, что Оссиан оказал большое и благотворное влияние на развитие жанров военной, батальной лирики. Возвышенные и сильные герои Оссиана, грандиозные масштабы тех событий, в орбиту которых они вовлечены, торжественно-патриотический пафос оссиановской поэзии, стихия напряженного, эмоционального лиризма — все это получало живое и актуальное наполнение в связи с теми великими событиями, очевидцами которых были русские поэты. Устойчивая условность оссиановских образов в это время вовсе не отталкивала читателей, которые не искали в поэзии реальных картин войны, непосредственного изображения всех перипетий военной кампании. Она лишь способствовала созданию атмосферы возвышенного лиризма, которая объединяла в едином порыве и поэта, и читателя. При всей своей несомненной и нарочитой условности и архаичности «Певец во стане русских

<sup>37</sup> См., например, «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» (чч. I—II. М., 1814), значительную часть которого составили оды и торжественные стихи, написанные по поводу важнейших событий Отечественной войны. Этот сборник, составленный в основном из верноподданнических стихов эпитогов классицизма и сентиментализма, включал, однако, и ряд высокохудожественных образцов патриотической лирики 1812 года («Певец во стане русских воинов» Жуковского, «К Дашкову» Батюшкова, стихотворения Ф. Глинки).

воинов» Жуковского передавал то патриотическое воодушевление, которое владело всеми.

В этом стихотворении отчетливо проступают черты оссиановской манеры. Так, образ певца, взывающего к воинам на бранном поле, который организует композицию и своеобразный лирический сюжет стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов», несомненно восходит к образам оссиановских бардов, обычно сопровождающих всюду могучих героев и принимающих непосредственное участие в битвах, вселяя в сражающихся дух бодрости и веры в победу. Тема поэтических воспоминаний о протекших временах, о героическом прошлом тоже шла от Оссиана. Об этом выразительно свидетельствуют и эпитеты, которыми Жуковский характеризует исторических героев:

Сей кубок чадам древних лет!  
Вам слава, наши деды!  
Друзья, уже могущих нет;  
Уж нет вождей победы...<sup>38</sup>

и обращение к предкам, и явление их теней:

Смотрите, в грозной красоте,  
Воздушными полками,  
Их тени мчатся в высоте  
Над нашими шатрами...<sup>39</sup>

Шесть лет отделяют «Певца во стане русских воинов» от «Песни барда». Их заполняют важные общественные и политические события. В «Певце во стане» по-своему отразился и опыт русской литературы, все ближе подходившей к национальному, собственно русским темам и образам. Здесь уже видны следы широкого знакомства со «Словом о полку Игореве». Об одном из героев 1812 года, атамане донских казаков М. И. Платове, Жуковский пишет, перефразируя известные слова о Бояне:

Орлом шумишь по облакам,  
По полю волком рыщешь,  
Летаешь страхом в тыл врагам,  
Бедой им в уши свищешь...

На связь этого образа с мотивами «Слова» есть указания в научной литературе (например, в упомянутой выше статье Ю. Паньшевой), однако нам это влияние представляется более широким. Из «Слова», по-видимому, взяты образы боя — кровавого пира и русского войска — «дружины»:

Хвала вам, чада прежних лет,  
Хвала вам, чада славы!  
Дружиной смелой вам вслед  
Бежим на пир кровавый...

И в целом патриотический пафос безымянного автора «Слова» близок Жуковскому, он воодушевляет и вдохновляет поэта. Однако именно «Певец во стане» обнаруживает типичное для эпохи восприятие «Слова о полку Игореве» через Оссиана.<sup>40</sup> О древнерусском певце Бояне мы чи-

<sup>38</sup> В. А. Жуковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. II, стр. 3. Далее стихотворение цитируется по этому изданию.

<sup>39</sup> Здесь отразился один из наиболее устойчивых оссиановских мотивов о переселении теней погибших героев на облака. См., например, у Е. Кострова: «Трен-мор, отец Героев, житель воздушных вихрей, ратоборец, зрящий под стопами своими воспламененное стремление грома посреди ниспроверженных облак! отвержи твои бурные чертоги, воззови к Бардам веков протекших, да приблизятся они поя и касаясь арфам своим, сокрытым до половины в недрах облака» (Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века, ч. II, стр. 84).

<sup>40</sup> Попытка рассмотреть «Слово» в соотношении с русским оссианизмом дана в упомянутой нами статье Ю. М. Лотмана, в которой, однако, прослежены главным образом отличия эстетической системы оссианизма от идейно-художественной.

таем у Жуковского следующее:

О радость древних лет, Боян!  
Ты, арфой ополченный,  
Летал пред строями славян  
И гимн гремел священный.

«Арфа» напоминает об Оссиане и оссиановских бардах. Сам Боян при этом как бы гримируется под русского военного барда. Ломоносов, Петров, Державин — другие российские «бояны», воспевающие замечательные победы русского оружия, как бы передают эстафету автору — певцу 1812 года. Так оссиановские темы и мотивы перерастали в патриотические, наполняясь современным и историческим материалом.

Тема прошлого в поэтических воспоминаниях («мечтаниях») автора возникает и в исторической элегии К. Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814). Она как будто далека от 1812 года и от оссианизма. Однако картина былой славы северной скандинавской страны, которая проходит перед мысленным взором поэта, посетившего Швецию летом 1814 года, когда страна не оправилась еще от последствий наполеоновских войн, выдержана в духе Оссиана.<sup>41</sup> Оссиановские тона пронизывают и пейзаж, и описания битвы, и образы воинов, и фигуру меланхолического странника, «вопрошающего» немые развалины о прошедшем. Батюшков, подобно Жуковскому, оживляет прошлое и рисует славные подвиги и победы героев легендарной древности (характерный оссиановский колорит носит авторское определение героев: «храбрые», «сильные»). Появляется в элегии и типичный для русского оссианизма образ певца (скальда) — «соратника» и вдохновителя героев. Б. В. Томашевский справедливо усматривал в лирическом обращении поэта к героям прежних лет «намек на события 1812—1815 гг.», считая, что о современности Батюшков говорит здесь «иносказательными намеками и историческими параллелями».<sup>42</sup>

Где ж вы, о сильные, вы, галлов бич и страх,  
Земель полнощных исполины,  
Роальда спутники, на бранных челноках  
Протекши дальные пучины?  
Где вы, отважные толпы богатырей,  
Вы, дикие сыны и брани и свободы,  
Возникшие в снегах, средь ужасов природы,  
Средь копий, средь мечей?

В этом апофеозе северных богатырей, «бича» и «страха» галлов, можно усмотреть намек на победоносные походы русской армии по странам Европы, хотя прямой аллюзии Батюшков избегает.

Намек на события недавнего прошлого заключен и в финальной строфе: «сын иноплеменный» «не тщетно» вопрошает седую героическую древность, так как именно война 1812 года показала всему миру, что русские явились подлинными наследниками славного исторического прошлого.

ственных компонентов «Слова». Однако, как мы уже подчеркивали, для литературы 1790—1810-х годов и Оссиан и «Слово» были однотипными явлениями, соответствующими распространенному в то время представлению об особом характере «северного» эпоса. При этом не разграничивались и древнескандинавская и оссиановская (кельтская) мифология и поэзия. Так, в произведениях Державина и Батюшкова древнескандинавские певцы — скальды нередко стоят рядом с оссиановскими бардами, «Сельмские леса» Оссиана соседствуют со скандинавской Валгаллой. Подобное смешение отражает и патриотическая лирика 10-х годов. В его основе лежала идея духовной и исторической общности северных народов.

<sup>41</sup> К. Н. Батюшков. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 171—174.

<sup>42</sup> Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 61.

Очень близко Батюшкову по своему патриотическому и глубоко современному смыслу стихотворение Пушкина «Воспоминания в Царском Селе» (1814). Б. В. Томашевский проследил его зависимость от элегии «На развалинах замка в Швеции»,<sup>43</sup> подчеркнув, однако, самостоятельность молодого поэта в разработке исторической темы. «Воспоминания в Царском Селе» построены уже на русском материале. Однако в развитии темы Отечественной войны 1812 года Пушкин использует также мотивы и образы, восходящие к оссиановской и древнескандинавской мифологии, не разграничивая их, подобно многим другим поэтам этой эпохи.

Известно, что Пушкин увлекался не только произведениями русских оссианистов. Он хорошо знал и поэзию Оссиана, которая, как свидетельствует В. П. Гаевский, составляла любимое чтение Пушкина-лицейца.<sup>44</sup> Следы этого знакомства можно обнаружить в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе». Так, о погибших в бою воинах он пишет:

И тени бледные погибших чад Беллоны,  
 В воздушных съедивая полках,  
 В могилу мрачную нисходят непрестанно,  
 Иль бродят по лесам в безмолвии ночи...

Появляется в «Воспоминаниях в Царском Селе» и скальд. Это образ певца 1812 года — Жуковского, созданный в батюшковско-державинско-оссиановской манере. Пушкин подчеркивает высокий патриотический смысл стихотворения «Певец во стане русских воинов»:

О Скальд России вдохновенный,  
 Воспевший ратных грозный строй,  
 В кругу друзей твоих, с душой воспламенной,  
 Взгреми на арфе золотой!  
 Да снова стройный глас Герою в честь прольется,  
 И струны трепетны посыпят огонь в сердца,  
 И Ратник молодой вскипит и содрогнется  
 При звуках бранного Певца.

Так русский оссианизм оказался связанным с одной из самых ярких страниц в русской поэзии — с поэзией 1812 года. Вместе с тем именно после 1812 года начинается отход от оссиановской манеры в изображении военных событий. Русские поэты, офицеры русской армии, очевидцы всенародной войны с наполеоновскими полчищами, многое увидели иначе, более непосредственно, без влияния уже сложившихся литературных традиций. То, что даже для автора «Певца во стане русских воинов» было еще красочной военной экзотикой и в какой-то мере напоминало об Оссиане, оказалось реальностью, и при этом гораздо более страшной, чем ее мог рисовать шотландский бард. Дальнейшее развитие военной темы (в частности, темы Отечественной войны 1812 года) шло в русской поэзии уже помимо оссианизма (например, «Бородино» Лермонтова).

Однако в первой половине 20-х годов оссианизм — еще не изжившее, не исчерпавшее себя полностью течение. В новой политической и общественно-литературной обстановке получили развитие иные его стороны. Горячие толки о роли поэта как народного вождя и трибуна, о глубоких народных корнях поэзии выдвигали на первый план образ самого Оссиана. «Оссиан и Гомер вместе с русским Бояном войдут в двадцатых годах в „священный союз“ высоких песнопевцев; им декабристы отведут почетное место».<sup>45</sup> Лишь к концу 20-х годов оссианизм заметно пошел на убыль. Расцвет русского романтизма, первые крупные победы, одержанные русским реализмом, как бы выбивали у него почву из-под ног.

<sup>43</sup> Там же, стр. 56—63.

<sup>44</sup> В. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. ХСVII, № 7, отд. I, стр. 164—165.

<sup>45</sup> В. Б а з а н о в. Черки декабристской литературы, стр. 269.

Обращение поэтов к национальной русской истории, фольклору, реальной жизни уже не требовало «посредников».

В 30-е годы мы встречаемся с последними отзвуками уходящего в прошлое русского оссианизма (стихотворение «Гроб Оссиана» Лермонтова, 1830). Поэзия Оссиана еще продолжает привлекать к себе внимание отдельных поэтов, но в новой обстановке оссианизм на русской почве теряет свои прежние функции.

## 6

До сих пор речь шла о развитии лирических жанров, соотношении которых с поэзией Оссиана шло главным образом по линии идейно-тематической, отчасти лирико-психологической.

Однако влияние «Поэм Оссиана» Д. Макферсона сказалось и на формировании сюжетных жанров русской поэзии. Оссиановские поэмы по своей жанровой природе были лирическим эпосом, в котором сюжет или его отдельные элементы нередко восходили к фольклору, а лирическая интерпретация сюжета (его своеобразная стилизация под «песнь» того или иного барда) по большей части принадлежала самому Макферсону. Эта лиро-эпическая природа оссиановской поэмы роднила ее с популярным в конце XVIII—начале XIX века жанром романтической баллады. Многие вставные эпизоды в поэмах Оссиана по-своему «балладны», т. е. для них характерны острый, драматический сюжет, трагический финал, взволнованно-лирический тон повествования. Поэтому русские поэты нередко использовали оссиановские сюжеты для создания произведений балладного жанра. Любвиная баллада, написанная на мотивы Оссиана или проникнутая оссиановским духом, — любопытная страница в истории русской поэзии. Она появляется уже в конце XVIII века (баллада Мерзлякова «Лаура и Сельмар», переводные прозаические повести балладного типа — «Эдальвина», «Эдвин и Малли» и др.). Своеобразную дань этому жанру отдали Н. И. Гнедич («Красоты Оссиана», 1804) и П. А. Катенин («Песни в Сельме», 1809), обратившиеся к одной из самых популярных оссиановских поэм — к «Сельмским песням». Однако наиболее значительные в художественном отношении баллады в оссиановском стиле дает поэзия 1810-х годов.

Если обстановка войн с Наполеоном (1805—1807 и 1812—1814 годы) вызвала к жизни расцвет военных жанров, в развитии которых свою роль сыграл и оссианизм, то обстоятельства послевоенной действительности способствовали расцвету психологических жанров, одним из которых была оссианическая баллада. Ей отдали дань и такие поэты, как Жуковский («Эолова арфа», 1814) и молодой Пушкин («Кольна», «Эвлега», «Остар», 1814).

«Эолова арфа» — одно из наиболее ярких проявлений русского оссианизма. Непосредственное влияние Оссиана на эту балладу отметили еще современники поэта. В «Эоловой арфе» «краски, музыка, мечтательность и вымысел создания — все представляет особый мир, царство Оссиана», — писал Плетнев.<sup>46</sup> Однако это положение до сих пор недостаточно конкретизируется на материале баллады Жуковского и поэзии Оссиана. Между тем уже первые сцены баллады (описание замка Ордала — «владыки Морвены») раскрывают своеобразную красоту северного пейзажа, суровость и мужество «могучего» Ордала. Жуковский довольно точен и обстоятелен в своих описаниях Морвены, ее природы, ее быта. Неопубликованные и до сих пор не привлекавшие к исследованию планы и конспекты «Эоловой арфы» показывают, что картины эти имели для поэта принципиальное значение и создавались как на материале поэзии самого

<sup>46</sup> Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. III, СПб., 1885, стр. 51.

Оссиана, так и путем внимательного изучения этнографических и исторических очерков, посвященных «оссиановской» эпохе. Так, в частности, черновые планы и наброски обнаруживают знакомство с «Предупреждением» к переведенным Е. Костровым стихотворениям Оссиана, в котором подробно описаны быт, нравы и обычаи древних шотландцев.

В кратком наброске плана (первом по времени) дается перечень основных сцен:

«Описание могущества Мор<ны>  
Охота  
Замок  
Псы  
Гостеприимство».<sup>47</sup>

В другом, более подробном плане-конспекте они получают дальнейшую конкретизацию: «Армин (первоначально имя отца героини, — *Р. И.*) был славен на холмах Морвены. Озеро орошало его замок. Вокруг горы, одетые кустарником». На них часто раздавался его рог и псы. В доме его часто звучали чаши. Стены обвешены были щитами и доспехами. И часто в кругу гостей разговаривали о подвигах древних лет».<sup>48</sup> Каждая из этих сцен имеет соответствие в «Предупреждении» к «Оссиану» в переводе Е. Кострова (описание правил гостеприимства, пиршественного зала, военного снаряжения древних шотландцев и т. д.), и все вместе они вводят в балладу военно-оссиановскую тему с ее мотивами могущества и славы, которая в дальнейшем, однако, не только отходит на второй план, но и подвергается решительному переосмыслению.

«Эолова арфа» — любовная, лирическая баллада, и в центре ее стоит образ Минваны, имя которой и многие черты ее нежного, меланхолического облика навеяны оссиановскими поэмами. Черновые наброски и планы к балладе раскрывают творческую историю создания этого образа. По первоначальному замыслу баллада начиналась с рассказа о героине: «Минвана. Принцесса... Ее красота. Ее скромность».<sup>49</sup> В подробном конспекте баллады связь этого образа с Оссианом проступает более явно. Героиня носит другое имя — Винвела, заимствованное, на наш взгляд, из поэмы Оссиана «Каррик-Тура». Ее портрет исполнен в оссиановских тонах: «Винвела цвела. Прекрасные кудри вились вокруг ее главы как легкий туман холмов, озлащенных солнцем. Когда она шуршала, то ветерок играл ее кудрями. Взгляд ее был тих как сияние вечера, голос сладок как источник, а душа чище утра».<sup>50</sup>

От Оссиана Жуковский берет тип портрета, построенного как цепь сравнений с прекрасными явлениями природы, и отдельные детали характеристики (у Винвелы Жуковского — «голос сладок как источник», у Оссиана это имя означает «женщину, имеющую приятный голос»). Однако круг оссианических влияний в «Эоловой арфе», думается, можно расширить.

Печальная переключка возлюбленных (Винвелы и Сильрика), их полный грустных предчувствий диалог составляют содержание маленькой любовной поэмы Оссиана, которую в лицах исполняют на пиру у Фингала бард и Минона. Жуковский чутьем большого поэта схватывает ее поэтический колорит, ее проникновенный лиризм. В «дуэте» Минваны и Арминия («Эолова арфа») звучат лирические нотки диалога Винвелы и Сильрика; в описаниях природы, окружающей героев, проступают контуры пейзажа поэмы, а герой самим характером изображения их чувств

<sup>47</sup> Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 286 (Жуковского), оп. 1, ед. хр. 78, л. 26об.

<sup>48</sup> Там же, л. 27.

<sup>49</sup> Там же, л. 26 об.

<sup>50</sup> Там же, л. 27.

напоминают оссиановских возлюбленных. Но вместе с тем именно «Эолова арфа» ярко показала ограниченность Жуковского в понимании оссиановской поэзии, которую поэт раскрыл с «лирико-сентиментальной, а не эпико-героической стороны».<sup>51</sup>

Написанные почти одновременно с «Эоловой арфой», баллады Пушкина особенно отчетливо обнаруживают совпадения и расхождения между молодым поэтом и Жуковским в творческой интерпретации оссиановской любовной поэзии, а также в решении некоторых существенных для жанра баллады проблем.

Уже в первой из оссиановских баллад Пушкина — «Кольне» (1814) — при всей очевидной незрелости этого раннего ученического произведения, обнаруживается незаурядная самостоятельность молодого поэта в трактовке Оссиана. Здесь Пушкин выдвинул иное понимание оссиановской любовной темы. Характерно, что для создания своей баллады он обратился к поэме «Кольна-Дона»,<sup>52</sup> радостной, ликующей, одной из немногих у Оссиана поэм с благополучным финалом. Таким Оссиан редко предстал перед русским читателем, привыкшим к трагическому и мрачному оссиановскому колориту. Молодой поэт в своем «подражании Оссиану» еще сильнее подчеркнул светлый, мажорный колорит поэмы, полнокровные, сильные и яркие чувства ее героев, придав им более земной характер, столь не похожий на мистические томления героев «Эоловой арфы».

Следующая оссианическая баллада, «Эвлега» (1814), навеянная уже не столько Оссианом, сколько поэмой Парни «Иснель и Авлега» (IV песня), в сущности, развивает любовно-эротический сюжет, во многом противоположный возвышенно-идеальным любовным поэмам Оссиана. Это уже был Оссиан, как бы пропущенный через традиции легкой, любовной лирики. Но вместе с тем сильные и мужественные герои «Эвлеги» имеют немало параллелей и у Оссиана.

Последняя баллада оссиановского цикла, «Осгар» (1814), явилась попыткой молодого поэта создать самостоятельное произведение в стиле Оссиана. Многие сцены и художественные приемы «Осгара» восходят к Оссиану: лирический зачин, не только создающий определенное настроение, но и подготавливающий рассказ о событиях, пейзаж (туманы, ночь, долина Лоры, пещеры, луна и т. п.), фигура путника, вопрошающего о прошлом, и, наконец, бард «на скале, обросшей влажным мхом», — «певец веков минувших». Все последующее содержание баллады (история Осгара) излагается в форме рассказа барда об одном из героев, могилы которых видит ночной путник. И этот прием неоднократно повторяется во многих поэмах Оссиана. От Оссиана идет также мотив воспоминаний о героических деяниях прошлого; им отчасти навеян и образ молодого воина Осгара. Однако военная тема, составляющая важную сторону пушкинской баллады, разворачивалась в «Осгаре» уже в традициях *русского оссианизма* 1810-х годов. В тех сценах, которые характеризовали Осгара как воина, больше всего перекличек с оссианическими произведениями Батюшкова и Жуковского. Молодого поэта увлекала экзотика боя, поэзия сильных телом и духом.

«Осгар» Пушкина — одна из первых попыток ввести военную тему в сюжетный жанр. Военная тематика русских оссианистов обычно вопло-

<sup>51</sup> См. примечания Н. В. Измайлова в кн.: В. А. Жуковский. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 814.

<sup>52</sup> Следует отметить, что в комментарии к «Полному собранию сочинений» Д. Веневитинова («Academia», М.—Л., 1934, стр. 447), где сопоставляется баллада Пушкина со стихотворением Веневитинова «Песнь Кольмы», допущена неточность. Комментатор считает «Песнь Кольмы» переводом из поэмы Оссиана «Кольна-Дона», между тем как это стихотворение является переводом одного из эпизодов поэмы «Сельские песни» (эпизод с Кольмой). Эта же ошибка повторяется и в других изданиях стихотворений Д. Веневитинова.



щались в иных, несюжетных, лирических жанрах (элегии, песни, гимна). Однако уже в некоторых из них («Песнь барда» Жуковского, «На развалинах замка в Швеции» Батюшкова) как бы потенциально заключался своеобразный сюжет. Жуковский из «сонма» славян-победителей выделяет образ юноши, павшего на поле брани, а также рисует его возлюбленную — «красу славянских дев», которая оплакивает своего погибшего друга. Юноша-герой и его невеста — прекрасная дева появляются и у Батюшкова. В пушкинском «Осгаре» сюжет уже оформился, сложился, но оказался в конечном счете связанным не с военной, а с любовной темой, в развитии которой Пушкин следовал литературным традициям своей эпохи. Поэтическая фразеология в описании любовного чувства выдержана в стиле возвышенно-идеальной поэзии Жуковского. Но даже через эти условные формулы проглядывают образы земных героев с их реальными стремлениями и переживаниями, прорывается живой темперамент поэта, заставляющий вспомнить о поединке соперников в «Эвлее». Все это выводило Пушкина за узкие рамки русского психологического оссианизма с его меланхолическими настроениями и подчеркнутой мистикой и объективно сближало поэта с гражданско-героическим оссианизмом.

Эволюция жанра баллады в раннем творчестве Пушкина показывает, что влияние Оссиана и оссиановской поэзии шло у него по убывающей линии, становясь, по мере мужания молодого поэта, все менее заметным и более сложным, опосредствованным. Уже в балладе «Сраженный рыцарь» (1815) почти ничто не напоминает поэзию Оссиана. И лишь последние строчки произведения, исполненные «оссиановской» грусти, и фигура одинокого ночного путника заставляют вспомнить об Оссиане. «Сраженный рыцарь» стоит у истоков жанровых исканий Пушкина 20-х годов; он как бы внутренне подводил поэта к необходимости перехода к балладе национально-исторической («Песнь о вещем Олеге») и народно-фольклорной (своеобразная русификация «шотландской баллады» — «Ворон к ворону летит»).

Развитие русской поэзии выдвигало на первый план собственно национальные темы и жанры: «русскую балладу», думу, лирическую поэму. В 20—30-е годы проникнутая оссиановскими мотивами баллада становится достоянием литературной периферии.

## 7

Таким образом, значительность художественных достижений в поэзии 1800—1810-х годов, связанных с оссианизмом (оссианические произведения Гнедича, Батюшкова, Жуковского, Пушкина), позволяет сказать, что русский оссианизм был одним из путей формирования и развития национально-эстетического самосознания.

Русский оссианизм в известной мере представлял собою первоначальную форму русского романтизма, его своеобразную предысторию. Уже в нем проявились две основных идейно-эстетических тенденции: героико-эпическая (Гнедич, декабристы) и субъективно-лирическая (Жуковский), которые, однако, находились в сложном взаимопереплетении, характеризую противоречивые процессы в русском романтизме (Пушкин, Батюшков). Оссианизм оказал благотворное влияние на развитие лирических и сюжетных жанров русской поэзии 1800—1810-х годов.

Влияние поэзии Оссиана на русскую поэзию вовсе не являлось свидетельством ее собственной слабости, недостаточной самостоятельности, переимчивости. Напротив, это лишний раз доказывало, что русская литература органически включалась в широкое общеевропейское литературное движение, на развитие которого «Поэмы Оссиана» Д. Макферсона оказали весьма заметное и плодотворное воздействие. И русская поэзия

не оказалась в стороне от этого важнейшего процесса. Русские поэты сумели взять у Оссиана все наиболее ценное и полезное для себя, созвучное их настроениям и творческим исканиям. При этом они не превратились в механических подражателей Оссиана, не лишились своеобразия, а создали глубоко оригинальное и самобытное явление — русский оссианизм, яркую и поэтическую страницу в истории русской поэзии, мимо которой не может пройти ни один историк литературы конца XVIII—начала XIX века.



## КОНЦЕПЦИЯ «СВОБОДНОГО ИСКУССТВА» В ЭСТЕТИКЕ РАННЕГО МАЯКОВСКОГО

Концепция?.. Но ведь она предполагает логически организованную систему взглядов, а высказывания Маяковского по вопросам искусства во всех исследованиях о поэте предстают как совокупность противоречащих друг другу суждений! «Свободное искусство»?.. Но ведь общим местом стало утверждение, что все ценное в эстетике и поэтической практике молодого писателя оставалось вне этой теории и торжествовало вопреки ей! И все-таки есть все основания говорить именно о концептуальном характере эстетики Маяковского, приобретающей это качество как раз в связи с развиваемой им теорией «свободного искусства», внутри, а не вне которой лежат и достижения; и промахи эстетической мысли поэта.

Желание молодого Маяковского «делать социалистическое искусство» опиралось на общие, безусловно верные, принципы, подсказанные ему чтением марксистской литературы. Они без труда обнаруживаются в статьях и публичных выступлениях поэта: связь с жизнью и пристальное изучение ее; социальная обусловленность, полезность и демократический характер искусства; обновление художественно-выразительных средств поэтической речи; непримиримость к дворянско-буржуазному искусству, будь то реакционная мистика Мережковского или салонный изыск И. Северянина.

Все эти положения, повторяем, присутствуют в эстетике Маяковского, их выделение и оценочные комментарии (в смысле: это — хорошо!) составляют главную заботу исследователей.

Проблема, однако, не так проста. Указанные положения приобретали в эстетике Маяковского своеобразное осмысление, подчас не совпадающее с их общепринятым пониманием, — это, во-первых. И во-вторых: взаимодействуя с утверждениями другого ряда (нигилизм в области содержания и культ формы), они входили во многом ошибочную, но тем не менее логически стройную концепцию. Не случайно рецензент газеты «Северо-западная жизнь» (Минск, 1914, 13 февраля) писал о том, что Маяковскому нельзя отказать «в логической последовательности развития мыслей».<sup>1</sup>

Попытаемся же раскрыть эту внутреннюю логику эстетических построений поэта.

«В защиту свободного искусства» — под таким девизом появился в 1912 году манифест кубо-футуристов «Пощечина общественному вкусу». Среди других под ним стояла и подпись Вл. Маяковского. Бывший подпольщик, восторженный читатель Маркса и Ленина, воодушевленный идеей борьбы с «эстетикой старья», присоединяет свой голос к декларации, броско-ниспровергательные тезисы которой вызрели как раз в декадентском болоте старого, дворянско-буржуазного искусства.

<sup>1</sup> Цит. по: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4-е. Гослитиздат, М., 1961, стр. 61.

Формирующееся мировоззрение поэта (пусть и прошедшего бурную школу революционной работы) было еще отчетливо окрашено мотивами бунтарского анархизма и политической невоспитанности. «Я принимал Октябрьскую революцию, — говорил впоследствии Маяковский, — как интеллигент-анархист, с отрыжкой старья...»<sup>2</sup>

Теория «свободного искусства», с ее претензией на автономность по отношению к социальному, классовому бытию человека, не была, как известно, изобретением футуризма. Ее различные модификации встречаются почти на всем протяжении развития западноевропейской (да, пожалуй, и русской) эстетической мысли. Постоянно опровергаемая и самой жизнью, и — сплошь и рядом — художественной практикой ее собственных апологетов, она и поныне не сходит с вооружения буржуазной философии искусства.

Специфические условия русской жизни конца XIX—начала XX века — взрывание социалистической революции и обострение идеологической борьбы во всех сферах общественной мысли — проецировались в область искусства не только убедительнейшими достижениями художественного реализма, но и обилием различного рода декадентских течений. Все они — символизм, акмеизм, футуризм — в своем теоретическом осмыслении художественного творчества оперировали иллюзорными представлениями о «свободном искусстве» — свободном от политики, науки, морали, самой мысли!

Социальный эквивалент этих теорий (буржуазный анархизм и объективная зависимость «от денежного мешка, от подкупа, от содержания») был вскрыт В. И. Лениным в работе «Партийная организация и партийная литература». Что касается теоретических принципов самой поэтики различных вариантов «свободного искусства», то они не отличаются особой оригинальностью. Их смысл — абстрагирование и, затем, абсолютизирование тех или иных сторон художественного мышления.

Символисты, рассуждая о бессилии разума проникнуть в сокровенные тайны некоего трансцендентного бытия, выдвинули теорию символов, опирающуюся — в непосредственной поэтической практике своей — на полисемантическую природу слова и его способность к широчайшим ассоциативным связям. Именно в этом смысл афоризмов Вяч. Иванова: «Я не символист, если мои слова не вызывают в слушателе чувства связи... вещей, эмпирически разделенных...»; «Истинному символизму... важна не сила звука, а мощь резонанса»; «Символизм... есть утверждение экстенсивной энергии слова».<sup>3</sup>

Вполне конкретные качества художественного слова символисты пытались использовать для интуитивно-мистического проникновения за грань «внешнего опыта». «Свободное искусство» трактовалось как искусство, свободное от «холопства мысли», преодолевающее «все ступени мысли и чувства» (А. Белый) и открывающее вечную и всеобщую истину. Подобное понимание свободы искусства развивалось и В. Брюсовым.<sup>4</sup>

Отбросив мистические представления символистов о конечных целях поэзии, футуристы объявили «свободным искусством» самоцельные эксперименты над выразительными элементами поэтической речи. Как и третируемые ими символисты, они исходили не из полнокровного, диалектически нерасторжимого комплекса всех эмоционально-смысловых компонентов художественного слова, а лишь из его дополнительных, ассоциативно-выразительных возможностей. Не случайно многие высказывания футуристов о природе слова поразительно совпадают с мнениями

<sup>2</sup> «Червоний шлях», Харьков, 1930, № 5—6. Цит. по: Е. И. Наумов. Ленин о Маяковском. «Литературное наследство», т. 65, 1958, стр. 215.

<sup>3</sup> Вячеслав Иванов. Мысли о символизме. «Труды и дни», 1912, № 1, стр. 6, 9.

<sup>4</sup> См.: В. Брюсов. Ключи тайн. «Весы», 1904, № 1, стр. 20—21.

символистов. «„Слово шире смысла“, — читаем в брошюре „Трое“. — „В слове, в его звуках, дана нам не только логика, не только куцая мысль, но главным образом нам даны иррациональные элементы, мистические, эстетические“». <sup>5</sup>

Эстетическим представлениям Маяковского были свойственны не только предрассудки его соратников, но прежде всего «пафос социалиста». Последнее обстоятельство и определило своеобразный характер осмысления им фактов искусства. Особое положение Маяковского в среде футуристов, как уже это показано многими исследователями, было связано не только с масштабами его таланта, но и с неотступным стремлением осознать искусство в его социальной обусловленности. Однако в эстетике раннего Маяковского социальная природа искусства приобретала подчас такое истолкование, что невольно приходят на память слова самого поэта: «не в детские ли руки», в самом деле, попал марксистский метод, которым он пытался оперировать в своих рассуждениях?

Отвергая бездоказательность «лирического пафоса», Маяковский декларирует необходимость научной постановки проблем искусства. И не только декларирует. В этом направлении он и развивает свою концепцию, исходным тезисом которой выступает главный вопрос эстетики: соотношение искусства и жизни. «Ненависть к искусству вчерашнего дня, — писал он в своей первой статье «Театр, кинематограф, футуризм», — к неврастении, культивированной краской, стихом, рампой, ничем не доказанной необходимостью выявления крошечных переживаний уходящих от жизни людей, заставляет меня выдвигать в доказательство неизбежности признания наших идей не лирический пафос, а точную науку, исследование взаимоотношений искусства и жизни».<sup>6</sup>

Сама по себе необычайно емкая, проблема эта и в эстетике Маяковского выступает в самых различных аспектах. Главный и определяющий из них — выявление социальной функции искусства. «... Художник... — заявляет Маяковский, — должен дать обществу ответ, при каких условиях его труд из индивидуально необходимого становится общественно полезным» (I, 276). Пытаясь ответить на правильно поставленный вопрос, молодой поэт, однако, сразу же впадает в ошибку, уводящую его от подлинно марксистского решения проблемы. Корни ее — в ложном понимании самой природы искусства.

Переключаясь с идеалистическими представлениями классической эстетики, в частности с кантовским учением об изначальных стимулах эстетического опыта, Маяковский говорит об искусстве как о деятельности, обусловленной исконной потребностью общественного человека в эстетическом наслаждении, в выявлении своей эстетической сущности. Удовлетворение этой потребности, которая «существовала всегда», рассматривается им в качестве «единственной вечной задачи искусства» (I, 288).

Иллюзия Маяковского относительно научной выдержанности подобного утверждения не является беспрецедентной в истории развития марксистской эстетики. Можно, например, сослаться на Ф. Меринга, видевшего в этом одну из крупнейших заслуг Канта, который «в глубоко продуманной, хотя и искусственно конструированной, но богатой свободными и широкими перспективами системе доказал, что искусство представляет первичную и отличительную способность человечества».<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Цит. по: К. Чуковский. Образцы футуристических произведений. «Литературно-художественные альманахи издательства „Шиповник“», кн. 22, 1914, стр. 144.

<sup>6</sup> Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 275. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>7</sup> Франц Меринг. Литературно-критические статьи, т. I. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 647—648.

Марксистское положение о детерминированности идеологии условиями общественной жизни дает Маяковскому возможность ввести указанный тезис в рамки своего собственного социально-исторического осмысления явлений искусства. Он заявляет: «История искусства, если только она способна стать наукой, будет наука общественная. Беря какой-нибудь факт из области красоты, история искусств интересуется не техническим способом его выполнения, а общественными течениями, вызвавшими необходимость его появления, и тем переворотом, который вызывается данным фактом в психологии масс» (I, 282). Не следует, однако, увлекаться марксистской терминологией этого положения, что, к сожалению, типично для некоторых исследователей раннего творчества поэта.<sup>8</sup> В широком контексте эстетических взглядов Маяковского оно наполнено очень ограниченным содержанием. Говоря о том, что развитие искусства обусловлено «общественными течениями», Маяковский не подразумевал под последними конкретно-историческую практику классовой борьбы, а в самом понятии «искусства» выделял его чисто эстетическое «зерно». Речь шла лишь об эволюции эстетического чувства человека, возникающей, с точки зрения Маяковского, под воздействием меняющихся условий быта и связанной с ним психологии. Маяковский, таким образом, социально-классовый аспект проблемы подменял производственно-бытовыми и общественно-психологическими факторами. Размеренной и спокойной жизни барских поместий соответствовал один тип эстетических переживаний; взбудораженной, нервной жизни современного города — другой. «Литература до Чехова, — писал он, — это оранжерея при роскошном особняке „дворянина“» (I, 298). «Понятие о красоте остановилось в росте, оторвалось от жизни и объявило себя вечным и бессмертным» (I, 298).<sup>9</sup> Представление о старой красоте Маяковский обобщает в картинке: «...розовая девушка прижалась к белой колонне и смотрит в пустой парк».<sup>10</sup> Но время шло. Развилась жизнь индустриального города и, «старая красота затрещала, как корсет на десятипудовой поповне» (I, 298). «Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого... Город заменяет природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которой рождается новый, городской человек. Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады домов, копоть и дым — вот элементы красоты в новой городской природе. Электрический фонарь мы чаще видим, чем старую романтическую луну... А самое главное — изменился ритм жизни. Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина. Лихорадочность — вот что символизирует темы современности. В городе нет плавных, размеренных, округленных линий: углы, изломы, зигзаги — вот что характеризует картину города. Поэзия должна соответствовать новым элементам психики современного города» (I, 453—454, курсив наш, — Н. М.).

<sup>8</sup> См., например, статью Д. Тамарченко «Эстетика и поэзия дореволюционного Маяковского» («Звезда», 1940, № 5—6). Автор излишне прямолинейно характеризует приведенную цитату как выражение «материалистической линии в эстетике дореволюционного Маяковского» (стр. 183). См. также в более поздних работах других исследователей: Р. Григорян. Владимир Маяковский. Ереван, 1952, стр. 55; Б. Росточкий. Маяковский и театр. Изд. «Искусство», М., 1952, стр. 67.

<sup>9</sup> См. также в изложении доклада Маяковского «Достижения футуризма»: «...он призывал к научному мышлению, в частности — к диалектическому пониманию истории и эстетики... В эстетике больше чем где-либо держится метафизический взгляд, что эстетические нормы неизменны...» (В. К а т а н я н. Маяковский. Литературная хроника, стр. 55).

<sup>10</sup> Василий Каменский. Жизнь с Маяковским. ГИХЛ, М., 1940, стр. 31.

Материалистическое мировоззрение не отрицает эволюции эстетического чувства под влиянием меняющихся условий быта, но вместе с тем оно далеко от того, чтобы рассматривать это обстоятельство в качестве решающего фактора в развитии искусства. Однако именно в этом направлении разворачиваются эстетические представления Маяковского. Новые условия жизни современного города не только модифицируют природу эстетического переживания, но и увеличивают потребность в чисто «эстетическом наслаждении», определяющем, с его точки зрения, чуть ли не всю общественную ценность искусства.

Мнимо-материалистическое обоснование этого положения крайне наивно и может служить ярким примером того, как в угоду предвзятой мысли игнорируются реальные факты общественной жизни. Маяковский выдвигает два тезиса. Первый: необычайно возросшая мощь производительных сил дает «возможность удовлетворить материальные потребности мира в какие-нибудь 6—7 часов ежедневного труда» (I, 275). «...Сейчас, — возвращается он к этой же мысли в другой статье, — мы в шесть часов дневного труда накормим и оденем землю» (I, 287). Маяковский здесь явно смешивает возможности с их осуществлением, вступает в противоречие с собственным творчеством, ибо уже в первой своей пьесе показывает трагедию голода и нищеты современных городских масс; известно, что даже желтая кофта, в которой поэт щеголял на футуристических диспутах, возникла не только в целях эпатажа, но и потому, что вместо костюма у него самого были только «две блузы — гнуснейшего вида» (I, 21). Однако приведенное утверждение позволяет Маяковскому сделать вывод: в современных условиях отпадает-де необходимость в утилитарном — наивно-утилитарном, по его мнению, — искусстве, подчиненном «тупой звериной мысли о существовании, о борьбе за жизнь» (I, 286).

Второй тезис: «интенсивность, напряженность современной жизни» (I, 275) вызывает необходимость в своего рода интеллектуальной разрядке, отдыхе от волевых усилий дисциплинированного ума. «Чтоб возместить силы, — пишет Маяковский, — которые гигантски тратите на науку, на еду, на женщин, вы от искусства потребуйте и логичную арифметику. Нет!» (I, 288).

Дальнейший ход мысли приводит Маяковского к глубоко идеалистическому (вопреки его собственному представлению) определению искусства. Чтобы полнее удовлетворить, рассуждает он, эти специфические, якобы порожденные новыми условиями жизни эстетические потребности и, так сказать, выполнить свои «общественные» функции, искусство должно подчиниться общему «закону машинного города — разделению труда» (I, 287). В условиях, когда «каждый шлифует свою определенную грань мировой работы человечества» (I, 287), возникла «обособленная группа работников красоты». Они, однако, оказались людьми «без определенных занятий» (I, 287), так как вторгались в чуждые им области науки, политики, морали. Но «профессия, — писал поэт, — должна точно определить цель своего напряжения» (I, 317), искусство должно самоопределиваться в ряду других областей человеческой деятельности. «Самоопределение — вот основной вопрос сегодняшнего живописца» (I, 287).

Это «самоопределение» мыслилось Маяковским вне каких бы то ни было форм общественной идеологии, а исключительно по линии, — подражая его собственной терминологии, — «эстетического напряжения», рождаемого специфическими средствами искусства. «Художник, — заявляет он, — объявив диктатуру глаза, имеет право на существование. Утвердив цвет, линию, форму как самодовлеющие величины, живопись нашла вечный путь к развитию. Нашедшие, что слово, его начертание, его фоническая сторона определяют расцвет поэзии, имеют право на существование. Это — нашедшие пути к вечному процветанию стиха поэты» (I, 276).

Из всего этого с логической неизбежностью следует вывод: «Свободная игра познавательных способностей — вот единственная вечная задача искусства» (I, 288).

Итак, выясняя, «при каких условиях» художественное творчество «из индивидуально необходимого становится общественно-полезным», Маяковский приходит к парадоксальному (но не противоречащему его логическим посылкам!) утверждению: общественная полезность искусства определяется решением чисто-эстетических задач, диктуемых спецификой материала, с которым имеет дело художник. Художественный акт, обладая самостоятельной ценностью, по существу безразличен к той сумме внеэстетических (социальных, моральных) идей, которую он может нести в себе. Маяковский поясняет эту мысль примером. «Возьмите задачник Евтушевского и прочтите на первой же странице: одному мальчику дали пять груш, а другому две груши, и т. д. Конечно, вы ни на секунду не подумаете, что сегодого математика интересовала страшная несправедливость, учиненная над вторым мальчиком. Нет, он взял их только как материал, чтобы привести свою арифметическую идею.

Точно так же для писателя нет цели вне определенных законов слова» (I, 296—297).

В категоричности подобных суждений отразился не только усвоенный Маяковским футуристический подход к искусству, но и горячее стремление молодого поэта овладеть поэтической техникой, стать полновластным хозяином на «великом празднике бракосочетания слов» (I, 295). Вместе с тем сведение задач искусства к решению имманентно-присущих ему проблем — характерная особенность идеалистической эстетики, и футуристы в этом отношении не являлись исключением. Маяковский пытался, как мы видели, ввести этот тезис в рамки материалистической трактовки искусства. Такого рода попытки были и раньше. В книге голландской социалистки Генриетты Ролланд-Гольст «Этюды социалистической эстетики» (как, впрочем, и в писаниях других теоретиков II Интернационала) то же стремление сочетать идеалистическую (кантианскую в основе) теорию нейтральности эстетического чувства с марксизмом. «Уже бесчисленное множество раз, — читаем мы здесь, — повторяли, что искусство не знает никакой лежащей вне его цели, никакой тенденции, оно содержит свою цель, оно видит свой смысл в самом себе...»<sup>11</sup> Известно также, что и в работах Г. В. Плеханова вариации на тему «свободного искусства» занимали видное место.<sup>12</sup> Речь, конечно, идет не о полном сходстве в решении проблемы названными авторами и Маяковским, а лишь о принципиальном смысле самого понятия «свободное искусство» и попытке примирить его с положениями марксистской эстетики. Для Маяковского этой поры характерным было акцентирование сугубо узких, профессионально «технологических» сторон художественного творчества, освобождение его от целей непосредственного обслуживания гражданских, моральных идей и подчинение задачам формалистически понимаемой обработки самого материала искусства. С этих позиций он объявляет войну рационально-тенденциозному искусству — «искусству-прислуге».

<sup>11</sup> Генриетта Ролланд-Гольст. Этюды о социалистической эстетике. 1907, стр. 31. См. об этом: П. С. Трофимов. Очерки истории марксистской эстетики, М., 1963, стр. 156—157.

<sup>12</sup> См. работу В. А. Десницкого «Теория искусства для искусства в эстетической системе Г. В. Плеханова» («Литературная учеба», 1932, №№ 6, 7—8). Отмечая здесь характерный для эстетики Плеханова крен в сторону «психологии», что, как мы видели, было свойственно и эстетическим представлениям Маяковского, Десницкий справедливо пишет: «Только при условии отрыва психологии от идеологии, . . . только при занесении искусства целиком по ведомству „психологии“ может идти речь об искусстве-игре, искусстве без суда и оценок, без установок на осознанную нормативность его в определенном сочетании общественных отношений» («Литературная учеба», 1932, № 7—8, стр. 13).



Фронт борьбы охватывал все главные виды искусства. «Мы идем, — писал он, — с новым словом во всех областях искусства» (I, 284).

Живопись. «Надо окончательно освободить живопись. Из картин верблюдов, вьючных животных для перевозки „здорового смысла сюжета“, мы должны сделать стаю веселых босоножек и закружить в страстном и ярком танце» (I, 293).

Литература. Она должна отказаться от навязанной ей жизнью «тогдашней России» задачи — «развозить в легоньких дрожках заученных размеров сведения о российской торговле и промышленности и тюки гражданских идей» (I, 317). «Скольким писателям сбили дорогу! Некрасов, как вкусные сдобные баранки, нанизывал строчки на нитку гражданских идей, Толстой от „Войны и мира“ лаптем замесил пашню, Горький от Марко ушел к программам-минимум и максимум.

Всех писателей сделали глашатаями правды, афишами добродетели и справедливости... Из писателей выуживают чиновников просвещения, историков, блюстителей нравственности. Подбирают диктанты из Гоголя, изучают быт помещиц России по Толстому, разбирают характеры Ленского и Онегина... Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов... Нет, на памятнике поместили: за то, что:

Чувства добрые он лирой пробуждал. /  
(I, 295)

Театр. «Современный театр обстановочен, но его обстановка — это продукт декоративной работы художника, только забывшего свободу и унизившего себя до утилитарного взгляда на искусство...

Вторая половина театра — „Слово“. Но и здесь наступление эстетического момента обусловливается не внутренним развитием самого слова, а применением его как средства к выражению случайных для искусства моральных или политических идей» (I, 276).

Категоричность приведенных формулировок создает, на первый взгляд, безнадежное впечатление. Маяковский как бы наглухо закрывает для художника выходы в сферу социально-активного, гражданского искусства.

Однако не следует спешить с выводами. Дело в том, что главное направление теоретических поисков Маяковского — исследование взаимоотношений искусства и жизни — отнюдь не исчерпывается уже знакомым нам общим положением о самоценном искусстве, социальные функции которого сводятся к удовлетворению чисто эстетических потребностей общества. Проблема — «искусство — жизнь» — получает у него дальнейшее, своеобразное развитие: она переключается в план решения конкретного вопроса о форме и содержании художественного произведения. Маяковский полагал, что с точки зрения эстетической содержание нейтрально; оно, так сказать, заранее дано художнику его общим мировоззрением, современной ему жизнью.

Переключаясь с мыслью Белинского о том, что «поэту принадлежит форма, а содержание — истории и действительности его народа»,<sup>13</sup> Маяковский шел, однако, к ошибочным выводам. Он считал, что эстетическое воздействие произведения целиком и полностью связано с художественной обработкой материала, с формой: «...задача писателя — найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично...» (I, 296). Однако подчеркнем: безразлично в эстетическом отношении, но не в смысле качества и характера идей.

<sup>13</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 558.

Поэзия самого Маяковского, его борьба с дворянско-буржуазным искусством выростали на основе высоко гуманистического, революционно-демократического «цикла идей», сознательно отстаиваемого поэтом. Уже в трагедии «Владимир Маяковский» он выступает против дегуманизации общественных отношений, против подавления человеческой личности миром «бездушных вещей» и социальной несправедливости, а в экзотически напряженном лиризме «Облака» читатель ощущал дыхание грядущей революции. Именно таким идеям стремился Маяковский найти «наиболее яркое словесное выражение». Это стремление вместе с тезисом об эстетической «нейтральности» содержания обусловило на данном этапе развития эстетических представлений поэта абсолютизацию художественной формы, ограничение ею специфических задач искусства. Саму проблему — «искусство — жизнь» — Маяковский в связи с этим начинает рассматривать в плане уяснения закономерностей отношения художественной формы к миру действительности. Каков же характер этого отношения?

Форма произведения, полагает Маяковский, должна конструироваться художником не произвольно, не на путях эпигонского повторения старых (пускай и классических!) образцов, а на основе тщательного изучения неисчерпаемо разнообразных форм реальной действительности — изучения, а не копирования, ибо эмпирическая данность жизненных реалий претворяется художником в качественно иные факты искусства.

Мысль эта особенно отчетливо раскрывается Маяковским на материале современной ему живописи. «Идти от жизни, а не от картин» (I, 336) — вот требование, которое он предъявляет художнику, претендующему на новаторство в области формы. Маяковский упрекает К. Коровина в том, что тот застыл после первого удачного этюда и пишет, «не изучая жизнь, а варьируя свои картины» (I, 290); он говорит о том, что необходимо взять «от жизни элементы всяческих зрительных восприятий», ибо «вещь для художника не цель, а только объект изучения с точки зрения цвета, линии и формы» (I, 292). Даже группа «молодых» (Гончарова, Ларионов, Кончаловский, Лентулов), рьяно пропагандировавшая новые принципы искусства, во многом оказалась, по его мнению, в плену старых живописных приемов, подменивших собою непосредственное изучение жизни. «В книгах у всех у нас один принцип и даже очень верный, — пишет Маяковский, — цвет, линия, форма — самодовлеющие величины.

А как в картинах?

В картинах другое...

Так и не поняли, ... что... свобода не в крике: валяй как попало, а в исследовании законов, условий размещения на холсте живописных масс» (I, 291—292). Полагая, что главным формообразующим элементом поэзии является слово, Маяковский и здесь подчеркивал необходимость его изучения в конкретных условиях народной речи, выявления тех новых эмоционально-смысловых оттенков, которыми обогащает слово современная жизнь. В статье «Два Чехова» он писал: «Каковы же изменения, происходящие в законах слов?

1. Изменение отношения слова к предмету, от слова, как цифры, как точного обозначения предмета, к слову — символу и к слову — самоцели.
2. Изменение взаимоотношения слова к слову. Быстреющий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.
3. Изменение отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами» (I, 297). В данном случае нам важны не те спорные «закономерности» в развитии слова, о которых говорит Маяковский, а то, что он пытается вывести их исходя из реальной практики жизни.

Итак, форма художественного произведения в конкретных элементах своей структуры должна определяться объективными факторами действи-

тельности. Это само по себе очень важное и ценное положение не исчерпывает, однако, проблемы формы в эстетике Маяковского. Он шел дальше. Исследование «взаимоотношения искусства и жизни» вело Маяковского к возможности перехода от самодовлеющего формализма к искусству большого общественного значения. Каким образом?

Художественная форма, удовлетворяющая выдвинутому критиком условиям, вступает с действительностью в эстетически более сложные и более эффективные отношения. Она оказывается способной выражать не только эмпирическую закономерность конкретных элементов действительности, но и общий «характер жизни», «музыку сегодняшнего дня», общую идею времени или, как говорит Маяковский, «новый цикл идей». По мысли Маяковского, форма произведения не должна быть простой живописной или «звуковой оболочкой» — ее эстетическое воздействие должно определяться не только, — и не столько, с точки зрения Маяковского той поры, — смысловым эквивалентом, но всем комплексом эмоционально-ассоциативных выразительных свойств, почерпнутых от жизни и направленных на ее выражение. Это качество формы условно можно назвать ее *суггестивностью*, т. е. способностью в себе самой — в целом и в отдельных элементах — нести характерные черты современности в ее духовном, социальном и психологическом аспектах; вызывать в чувствах и сознании зрителя или читателя определенную настроенность, соответствующую объективному характеру того или иного явления действительности. И не только эмоционально-психологическую настроенность, но и саму идею! В этом смысл парадоксального утверждения Маяковского: «Не идея рождает слово, а слово рождает идею» (I, 300).

Способность к суггестивности, к переходу содержания в самую ткань художественной формы, «поглощающей содержание» (Ф. Шиллер), обосновывалась Маяковским природой самого материала той области искусства, в которой работает художник: в поэзии — слово; в живописи — линия, цвет, форма; в театре — мимика, жест, интонация. «Слово, — заявлял он, — не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — организм живой, а не значок для определения какого-нибудь понятия. Слово способно к бесконечной каденции, как музыкальная гамма».<sup>14</sup> Подходя с этих позиций к искусству актера, Маяковский писал, что «интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания» (I, 277).

Не боясь ошибиться, можно утверждать, что мысль о самовыразительности художественной формы (в указанном выше смысле) была центральной, организующей в эстетике Маяковского предоктябрьской поры. Она образует теоретическую подоплеку большинства его критических выступлений и особенно настойчиво акцентировалась в статьях, посвященных анализу военной темы в современной литературе и искусстве.

Уже сами заглавия многих статей этого цикла («Штатская шрапнель», «Поэты на фугасах», «Не бабочки, а Александр Македонский», «И нам мяса!») характерны. Их образная энергия сразу же утверждает главный тезис автора: «Можно не писать о войне, но надо писать войною!» (I, 309). Сама форма — живописная или поэтическая — должна «пахнуть дымом»

<sup>14</sup> «Трудовая газета», Николаев, 1914, 26 января. Цит. по: В. Катанян: Маяковский. Литературная хроника, стр. 56.

В своих воспоминаниях о поэте Л. Брик говорит о том, что Маяковский, у которого Горький отметил «предельное чувство русского языка», постоянно «играл» со словами, извлекая из необычной комбинации морфем неожиданные языковые «каденции». «Для некоторых поэтов, — замечает мемуаристка, — даже очень талантливых, игра словами — самоцель... Для Маяковского игра словами — экзерсис, как бы разбег для работы над стихом» (Л. Брик. Маяковский и чужие стихи. (Из воспоминаний). «Знамя», 1940, № 3, стр. 174).

войны, нести в себе художественно-выразительный эквивалент атмосферы военного времени. «Тот не художник, — писал Маяковский, — кто на блестящем яблоке, поставленном для натюр-морта, не увидит повешенных в Калише» (I, 309). Это — в живописи. А в поэзии — нужно «чтоб слово... то разрывалось, как фугас, то ныло бы, как боль раны, то грохотало б радостно, как победное ура» (I, 326). Отсюда — и заголовок одной из названных выше статей Маяковского: «И нам мяса!» В нем в сгущенном виде сформулировано отношение к поэтическому слову: «Каждое слово должно быть, как в войске солдат, из мяса здорового, красного мяса!» (I, 314).

Смысл требования «писать войною» Маяковский просто и по-деловому — без присущей ему эпатажирующей резкости — разъясняет в статье «Война и язык». «... Мне ничего не говорит, — пишет он, — слово „жестокость“, а „железуют“ — да. Потому что последнее звучит для меня такой какофонией, какой я себе представляю войну. В нем спаяны и лязг „железа“, и слышишь, как кого-то „звуют“, и видишь, как этот позванный „лез“ куда-то.

Для меня величайшим чувством веет поэтому от таких строчек В. Хлебникова:

Железуют играет в бубен,  
Надел на пальцы шумы пушек.

Если вам слово „железуют“ кажется неубедительным, бросьте его. Придумайте что-нибудь новое, яснее выражающее тонкие перепутанные чувства. Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога» (I, 327—328).

Рассматривая с этих позиций отклики современной поэзии на военные события, Маяковский приходит к безрадостным выводам. Унылая трафаретность в подходе и в развитии темы, удручающее однообразие языковых средств, вялость ритма, импотентность художественной формы, действительно сведенной к простой оболочке традиционно-поэтических примет войны, — вот лицо современной поэзии. «... Все поэты, — отмечает он, — пишущие сейчас про войну, думают, что достаточно быть в Львове, чтоб стать современным. Достаточно в заученные размеры внести слова „пулемет“, „пушка“, и вы войдете в историю как бард сегодняшнего дня!..

Где же за трафаретом творец?» (I, 306).

Сам Маяковский с понятием «творчество» связывал необходимость субъективной «переработки» художником конкретных фактов жизни. «... Искусство — не копия природы, — заявлял он, — и задача „коверкать“ природу так, как она фиксируется в различном сознании» (I, 279).

Решительное подчеркивание поэтом субъективного начала в искусстве ввело в заблуждение многих исследователей его творчества, полагавших, что Маяковский «всячески преуменьшал его (искусства, — Н. М.) зависимость от действительности».<sup>15</sup>

Выше мы уже имели возможность убедиться, что Маяковский не только не «преуменьшал», а, наоборот, настойчиво, хотя и своеобразно, стремился раскрыть эту зависимость.

Понимание Маяковским субъективного фактора в искусстве по сути дела не противоречит общепризнанным представлениям о природе художественного творчества. Слово «коверкать», столь пугающее критиков, означало у него всего лишь право художника воплощать факты объективной действительности в образах, не совпадающих с ними, но, однако, передающих их внутренний смысл, их сущность или же позволяющих художнику выразить определенный комплекс переживаний. Такого рода

<sup>15</sup> Ю. Сурма. Слово в бою. Эстетика Маяковского и литературная борьба 20-х годов. Лениздат, 1963, стр. 7.

«коверканье природы» сплошь и рядом встречается в произведениях классиков русской и мировой литературы — достаточно назвать хотя бы имена Гоголя, Щедрина, Рабле. Это — в сатире. Однако в лирике не противопоставлена подобная модификация конкретного жизненного материала. Чешский писатель Карел Чапек великолепно проиллюстрировал это в оригинальном рассказе «Что видел поэт». Уличное происшествие, случайным свидетелем которого оказался поэт, трансформировалось в его стихотворении в систему образов, которые, на первый взгляд, не имеют ничего общего с этим событием. Однако путем, так сказать, ретрансформации (от образа к лежащим в его основе конкретным фактам) удается даже установить цвет и номер машины, сбившей пострадавшую, хотя в стихотворении прямо об этом совершенно ничего не сказано. Творческая фантазия автора, поглотив приметы конкретного факта жизни, поэтически раскрылась в ассоциативном комплексе лирического переживания.

Мысль о том, что художественное мышление, оперируя конкретными фактами действительности, видоизменяет их, сообразуясь с особенностями индивидуального творческого восприятия и внутренним смыслом изображаемого, была настолько важна для Маяковского, что и в дальнейшем — уже в послеоктябрьский период — он неоднократно к ней возвращается. В очерках «Мое открытие Америки» (1925), поверяя свое описание Чикаго в «150 000 000» личными впечатлениями, он отмечает: «... Чикаго отличен от всех других городов — отличен не домами, не людьми, а своей особой по-чикагски направленной энергией... Вот почему и весь в садах Чикаго должен быть изображаем на одном винте и сплошь электро-динамо-механическим. Это не в защиту собственной поэмы, это — в утверждение права и необходимости поэту организовывать и переделывать видимый материал, а не полировать видимое» (VII, 332, 336). Здесь выражение «коверкать» заменено словом «переделывать» — однако суть дела остается прежней.

О «комбинирующей фантазии», как известно, писал и Н. Г. Чернышевский, также отстаивавший право художника «переделывать (посредством комбинации) воспринятое чувствами и создавать нечто новое по форме». «... Право фантазии, — пояснял он, — видоизменять виденное и слышанное поэтом. Это ясно из цели поэтического создания, от которого требуется верное воспроизведение известной стороны жизни, а не какого-нибудь отдельного случая.»<sup>16</sup>

Отстаивая принцип творчески-преобразующего отношения художника к «сырому материалу» жизни, Маяковский резко выступал против натурализма, или, как он говорил, «копирования» в искусстве.

Гордого лорда  
запечатлеть рад.  
Но я,  
разумеется,  
не фотографический аппарат,  
\* (V, 115)

— писал поэт в 1923 году и затем давал гротескный, сатирически-обобщенный портрет Керзона, выполненный в манере, связанной с сатириконскими «гимнами» 1915 года.

Вместе с тем подчас прямолинейное и упрощенное понимание субъективно-образующего начала приводило Маяковского и к неверным оценкам конкретных явлений искусства: укажем хотя бы на его полемическое отношение к Московскому Художественному театру и творчеству передвижников.

<sup>16</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949, стр. 88.

Субъективное начало искусства в теории и поэтической практике Маяковского включает в себя и другой — необычайно важный — аспект. Речь идет о насыщенности произведения непосредственным, личным чувством поэта. Сила субъективного переживания, потенциально или открыто всегда присутствующая в подлинном искусстве, была в высшей степени свойственна поэзии Маяковского. В его стихах и поэмах мы часто встречаем строки, подчеркивающие интенсивность авторских эмоций, и к ним нельзя отнести как к чисто поэтической декларации:

В праздник красьте сегодняшнее число.  
Творишь,  
распяты равная магия.  
Видите —  
гвоздями слов  
прибит к бумаге я.

(I, 208)

Когда в поэме «Война и мир» Маяковский писал:

Милостивые государи!  
Понимаете вы?  
Боль берешь,  
растишь и растишь ее:  
всеми пиками истыканная грудь,  
всеми газами свороченное лицо,  
всеми артиллериями громимая цитадель головы —  
каждое мое четверостишие,

(I, 229)

— это также не головной образ, а выражение глубокой внутренней боли самого автора. Это качество — лермонтовское качество — поэзии Маяковского далеко не последнее в ряду других, позволивших ему вырасти в непревзойденного политического поэта. Вл. Нейштадт в воспоминаниях о Маяковском совершенно справедливо пишет: «Почему так убедительно действуют политические стихи Маяковского? Потому что они не просто написаны на политическую тему, а всегда политически пережиты... К политической теме он подходил не со стороны. Тема жила в нем, гнездилась в его сознании». Далее приводится характернейший факт: «Весною 1919 года... я встретился с Маяковским на квартире у Л. Ю. Брик и О. М. Брик. Было еще два-три гостя, в том числе В. Хлебников... Зашел разговор о „поэтическом зрении“. Спорили. Потом кто-то предложил сочинить стихи на заданные рифмы с условием: изображать лишь то, что находится в данной комнате... Маяковский, единственный из всех участников игры, написал боевое политическое стихотворение... Когда же его спросили, почему он, вопреки заданию, ввел в стихи предмет, которого нет в комнате, а именно Колчака, — то Маяковский постучал себя пальцем по лбу и сказал:

— А если он у меня здесь сидит, находится он в комнате или нет? Это не только остроумная реплика. Это ответ настоящего политического поэта». <sup>17</sup>

Предельная выразительность художественной формы, свободная, но эстетически эффективная, перекройка «сырого» материала жизни, напряженность субъективного переживания и эмоционального пафоса — все это в теории и поэтической практике Маяковского характеризовало поэзию, решавшую свои специфические задачи, в то же время как активную, действенную силу. К такого рода пониманию искусства (поэзии — прежде всего) толкала Маяковского не только органически присущая ему «воля к борьбе», но и современная политическая жизнь

<sup>17</sup> Вл. Нейштадт. Из воспоминаний о Маяковском. «30 дней», 1940, № 9—10, стр. 105.

России. Не случайно мотив боевого, социально-воздействующего искусства с особой силой начинает звучать у Маяковского с 1914 года. Именно на это время падают события мировой войны и его знакомство с А. М. Горьким. «Подумайте, — восклицает поэт, — если не устает непонимаемый и непринятый вытачивать и вытачивать строчки, — то не потому ли только, что знает: ножами будут они в ваших руках...» (I, 346). «Сегодняшняя поэзия — поэзия борьбы» (I, 314), — заявляет Маяковский и, объединяя требование боевого искусства с трагическими событиями мировой войны, пишет: «Сейчас человек вышел из норок какого-то самоедского переживания самого себя, — ему нужно искусство, отмеченное сегодняшней всечеловеческой трагедией, чтобы под него, как под вдохновляющий боевой марш, стоило сражаться, не заботясь о себе» (I, 341).

Таким образом, по Маяковскому, в рамках «свободного» и «общественно-полезного» искусства становится возможным не только удовлетворять чисто эстетические потребности, но и воздействовать на жизнь, будить в человеке энергию и волю к борьбе. Не случайно О. Матюшину, неоднократно присутствовавшую на выступлениях Маяковского, поразила эта особенность его поэзии. «Когда я слышу вас, — вспоминает она свой разговор с молодым поэтом, — выступающего в желтой кофте, мне кажется, что ваши песни звучат призывом к бою, к революции.

— Спасибо! Правильно сказали!»<sup>18</sup>

Вместе с тем критерий «пользы», утверждаемый Маяковским, отнюдь не означал его отказа от идеи приоритета художественной формы. Ставшая «дежурной» цитация известного высказывания Маяковского: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства» (I, 324) — совершенно не способна доказать противное, ибо вся статья («Без белых флагов») целиком посвящена обоснованию уже знакомых нам формалистических принципов. Именно через их развитие Маяковский и шел к своему специфическому пониманию «пользы» в искусстве. Он говорит здесь о таком оформлении словесного материала, которое само по себе должно отражать изменившийся характер современной жизни, выражать «музыку сегодняшнего дня».

Та же самая «сращенность» с доминирующим принципом формы остается у Маяковского и в решении проблемы «широкого демократического искусства». «...Только та поэзия демократична, которая разрушает старую психологию плоских лиц и душ»,<sup>19</sup> — заявлял Маяковский. Эти слова несомненно вызваны ненавистью поэта к буржуазно-мещанскому строю жизни, бунтарским, романтическим пафосом переделки мира. Они лишней раз подчеркивают, что поэзия Маяковского была родственна революционной романтике ранних произведений Горького. «Психологию плоских душ» разрушали и героико-гуманистические произведения Короленко, и тоскующая по большой человечности лирическая проза Гаршина. Однако в теоретических построениях Маяковского борьба за «новое, демократическое искусство» была связана прежде всего с выработкой новых художественных форм, оттеснявших социально-политический фактор на задний план. Во всех статьях, прямо или косвенно ставящих эту проблему, она неизбежно раскрывается в формально-языковом аспекте, как демократизм формы, в поэзии — как демократизм словесного материала, который, по мысли Маяковского, должен соответствовать новой психологии и новому быту современных городских масс. В статье «Два Чехова» идея эта выражена особенно ярко. Чехов-мыслитель, Чехов-гражданин противопоставлен здесь Чехову-писателю, «силь-

<sup>18</sup> О. М а т ю ш и н а. Встречи с Маяковским. «Звезда», 1940, № 5—6, стр. 207.

<sup>19</sup> В. К а т а н я н. Маяковский. Литературная хроника, стр. 51 (выступление Маяковского 5 ноября 1913 года на лекции К. Чуковского «Искусство грядущего дня (русские поэты-футуристы)»).

ному, веселому художнику слова». Процесс демократизации литературы последовательно трактуется здесь как процесс демократизации языка. «Литература до Чехова, — пишет Маяковский, — это оранжерея при роскошном особняке „дворянина“, ... за слово брались только как за средство перетащить за ограду особняка зрелище новых пейзажей, забавляющую интригу или развлекающую филантропов идею... И вот слово — потертая фотография богатой и тихой усадьбы... А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками... Под стук топоров по вишневым садам распродали с аукциона вместе с гобеленами, с красной мебелью в стиле полуторы дюжины людовиков и гардероб изношенных слов...

И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни „торгующей России“ (I, 298—299).

Приписывая Чехову чисто языковую проблематику («Все произведения Чехова — это решение только словесных задач»), Маяковский демонстративно называет его «эстетом разночинцев» — штрих, великолепно подчеркивающий формалистический характер осмысления поэтом проблемы демократического искусства. Вместе с тем не следует забывать и тот специфический смысл, который вкладывал Маяковский в понятие формы, способной к «суггестивности», к самостоятельному выражению идейно-психологического содержания эпохи. Языковое искусство Чехова обладало этим качеством. «... Там, где другому понадобилось бы самобытием оправдывать чье-нибудь фланирование по сцене, Чехов высшую драму дает простыми „серыми“ словами:

Астров: „А, должно быть, теперь в этой самой Африке жарница — страшное дело“.

Как ни странно, но писатель, казалось бы больше всех связанный с жизнью, на самом деле один из борющихся за освобождение слова, сдвинул его с мертвой точки описывания» (I, 300).

Все сказанное делает очевидным несостоятельность попыток многих исследователей изолировать, противопоставить друг другу такие понятия эстетики Маяковского, как «свободное искусство», с одной стороны, и критерии «пользы» и «демократизма» — с другой. Нельзя рассматривать их и в качестве последовательных звеньев в развитии эстетических взглядов поэта, что делается в одной из последних работ о Маяковском. «Общее направление эстетических поисков Маяковского, — читаем мы здесь, — обозначалось определенно: от „свободного искусства“ к искусству „нужному“, „полезному“, а от него — к демократическому».<sup>20</sup>

Диалектика эстетических представлений раннего Маяковского состояла в том, что эти три градации — не сменяющие друг друга ступени его эстетики, а сосуществующие, взаимно-связанные и взаимно-обусловленные моменты единой, хотя и не лишенной противоречий, концепции — своеобразно осмысленной концепции «свободного искусства», от которой поэт не отказывался вплоть до революции 1917 года. Об этом свидетельствует, в частности, высказывание Маяковского на собрании деятелей искусства 12 марта 1917 года в Петрограде: «Мой девиз и всех вообще — да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство!» Характерна и поясняющая реплика поэта: «Я не отказываюсь от политики, только в области искусства не должно быть политики».<sup>21</sup> Правильно понять это заявление поэта — к тому времени автора стихов острейшего политического содержания — не помогут ничего не объясняющие указания на противоре-

<sup>20</sup> Ю. Сурма. Слово в бою, стр. 12.

<sup>21</sup> «Литературное наследство», т. 65, 1958, стр. 547.



чивость его позиций. Для самого Маяковского (и, конечно, не в силу его логической слепоты) здесь не было никакого противоречия: развиваемая им теория «свободного искусства» органически и своеобразно включала в себя положения, казалось бы взаимно отрицающие друг друга. Как это происходило в конкретной логике рассуждений Маяковского, мы и пытались показать в настоящей работе.

Дальнейшее развитие эстетических представлений поэта шло по линии все более отчетливого переосмысления главного «двучлена» в искусстве: формы и содержания. Утрачивалась абсолютизация формы и утверждалось содержание как определяющий фактор всей творческой работы поэта. Первый признак этого сдвига обозначил сам Маяковский, когда в своей автобиографии под рубрикой «Начало 14-го года» отмечал: «Чувствую мастерство. Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над „Облаком в штанах“» (I, 22).

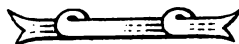
Борьба многомиллионного народа за социализм определит содержание, а революционный пафос — необыкновенную зоркость поэзии Маяковского советской эпохи. Резким диссонансом к некогда отстаиваемой теории «самовитого слова» прозвучат теперь стихи поэта:

Теперь  
 для меня  
 равнодушная честь,  
 Что чуждые  
 рифмы рожу я.  
 Мне  
 как бы  
 только  
 почище уесть,  
 уесть покрупнее буржуя.  
 (IX, 293)

Вместе с тем величайшее внимание к форме художественного произведения — форме, активной во всех элементах своей внешней и внутренней структуры, останется у Маяковского неизменным. В послеоктябрьский период оно выступает в виде его упорной борьбы за мастерство, за качество стиха, ибо, как он говорил,

Идею  
 нельзя  
 замешать на воде.  
 В воде  
 отсыреет идеяка.  
 (VI, 288)

И в этих строчках снова всплывает знакомая, но уже переосмысленная и поставленная «в услужение» народу, идея раннего Маяковского о «слове-мясе», «слове-плоти», способном «двигать сердца кусками».



## ПОЭМА «МАЯКОВСКИЙ НАЧИНАЕТСЯ»

(ОБ ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ Н. АСЕЕВА)

Творческая судьба Николая Николаевича Асеева — одного из самобытнейших мастеров поэтического слова — сложилась так, что появление его юношеских стихотворных опытов в альманахе «Лирика» (1913) совпало со знаменательным для него событием — знакомством с Маяковским.

Их дружба стала неизмеримо значительнее обыкновенной житейской привязанности. У них были общие друзья и враги, общий взгляд на мир, иногда даже — общие заблуждения. Рука об руку, как соратники, вошли они в неизведанный мир нового социального и культурного строительства. И такова была сила обаяния личности и поэзии Маяковского, что Асеев, преодолевая свои былые промахи или переосмысляя прежние достижения, до конца жизни оставался верен памяти человека, вместе с которым он начинал свой долгий и непростой путь в литературе.

Очевидное подтверждение этому — поэма «Маяковский начинается».

В то время, когда она писалась, имя Маяковского не сходило со страниц газет и журналов, свершался резкий поворот в оценке его творчества, поэты различных направлений заявляли о своей приверженности его традициям. Но освоение наследия Маяковского не обходилось без борьбы мнений, споров, и один из них, особенно откровенный и бурный, возник на съезде советских писателей в 1934 году. Полемизируя с известными положениями Н. Бухарина, Асеев говорил тогда: «... мы имеем фигуры товарищей, стоящих в общей связи с типом работы Маяковского при самых разнообразных формальных качествах, при самом разнообразном их облике... Все эти люди активно участвовали в создании облика советского поэта, они создали этот облик непрерываемой цельности и твердости, они создали ясное представление о правильности этого пути. Ведь этого же нельзя опровергать ссылкой на неуглубленность, на устарелость, на провинциализм и т. д. Какая же устарелость у Маяковского, который продолжает ускорять биение сердец там, где произносится его имя?»<sup>1</sup>

«Маяковский начинается» — своеобразное продолжение этой полемики. Поэма Асеева — не бесстрастные мемуары стороннего наблюдателя, а «набат слов», трепетный рассказ о друге и учителе, проникнутый веяниями современности. Обратившись к прошлому, Асеев сумел предугадать то, что стало будущим нашей поэзии. Именно так воспринималась поэма в те годы. «... Одно несомненно, — писал Н. Степанов, — что в обстановке последних споров о поэзии она приобретает особое значение, показывая, насколько жизненны и плодотворны принципы, завещанные Маяковским...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1934, № 116, 1 сентября, стр. 2.

<sup>2</sup> Н. Степанов. Маяковский начинается. «Литературный современник», 1941, № 1, стр. 154.

## 1

«К чему начинать историю снова?»<sup>3</sup> — таким, вовсе не риторическим вопросом открывается асеевское произведение. Вновь и вновь возвращаясь к годам своей поэтической молодости, Асеев стремился преодолеть длительный спад творческой активности, предшествовавший началу работы над поэмой. Спад этот был вызван тесно связанными между собой причинами: внезапной, не укладывающейся в сознании гибелью Маяковского; развалом лефовской группировки; общим для всех поэтов, некогда примыкавших к ней, кризисом той формы агитационного жанра, который пропагандировался теоретиками «литературы факта».

Маяковский в произведении Асеева выступает прежде всего как *Поэт*, т. е. как та личность, которая, по концепции автора, противопоставлена обывателям, мещанам всех сортов и чинов — от «синежурнального» критика до традиционного филистера, освиставшего постановку первой трагедии художника и все еще нашептывающего сплетни о его последней, отнюдь не театральной трагедии. В каких бы местах поэмы ни появлялся Маяковский, везде он восстает против того «здорового смысла», коим можно оправдать и ложь и предательство; бескомпромиссный и яростный, он ни на йоту не уступает тем, о ком с гневом писал в одной из глав Асеев:

Вы, впившиеся  
в наши годы клещами,  
бессмысленно вызубрившие азы,  
защитного цвета  
литые мещане,  
сидевшие в норах  
во время грозы.

(стр. 40)

Эта тема становится центром всего произведения. Все его персонажи делятся на две контрастные половины: мещане и поэты. «Впереди поэтовых арб» — Маяковский.

С первых же страниц Асеев настойчиво подчеркивает необычность его облика. Маяковский отличается от окружающих, по мысли Асеева, тем, что он человек «новой породы»; он необычен как раз в такой степени, в какой будущее непохоже на настоящее. Даже название поэмы, хотя оно может быть истолковано по-разному, тоже говорит об этом: «Маяковский начинается» для будущего. Вот почему история оказалась сконцентрированной в образе Маяковского.

«Асеев, — отзывался о поэме С. Трегуб, — сформировал в поэме личность, как ее понимает художник, и она оказалась так близка к реальному Маяковскому, близка его творческому духу».<sup>4</sup> Но Асеев писал не об отвлеченной, идеальной личности, а именно о Маяковском. В его искусстве, в нем самом, крупнейшем представителе революционного поколения, создателе новой поэзии, нашла свое художественное выражение одна из замечательнейших эпох русской культуры — эпоха Октября. Он стал средоточием ее творческих сил. Поэтому-то обладающий конкретными, бытовыми черточками образ и получился у Асеева собирательным и обобщенным.

Судьба поэта и его поэзии — тема далеко не новая в творческой практике Асеева. Еще в 1926 году он создает одно из своих лучших стихотворений — «Бык». В нем совмещаются два идейно-смысловых плана. Вначале речь идет о далекой Гренаде, о бессмысленной — на потеху жадному до кровавых зрелищ амфитеатру — гибели затравленного быка:

<sup>3</sup> Н. Асеев. Маяковский начинается. «Советский писатель», М., 1940, стр. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>4</sup> «Правда», 1940, № 29, 30 января, стр. 6.

Все ждут, все ждут:  
 когда ж начнет он падать,  
 скользя в грязи,  
 и первая Испании эспада  
 его сразит.  
 Она блеснет язвительным укусом  
 сквозь трепет лет,  
 и ноги, ослабев, уволочутся  
 в тугую петле!<sup>5</sup>

Затем возникает внезапная метафорическая параллель, ассоциативный скачок, подготовленный всем предшествующим ходом поэтической мысли:

Ведь так и жил,  
 и шел, и падал Пушкин,  
 и пел, пока —  
 взвивались горящие хлопущки,  
 язва бока.<sup>6</sup>

Но имя Пушкина, как видим, употреблено здесь в качестве условного обозначения поэта вообще. Драматическая проблема стихотворения не имела конкретного звучания, будучи скорее надличностной, вневременной, предельно обобщенной и символической.

Совершенно иное истолкование эта проблема получает в поэме. Жизненный облик Маяковского в новом произведении является совершенно достоверным, вполне соответствующим действительности, хотя в поэме и воплощено то же вечное противоречие — столкновение мировосприятий «приобретателей» и «изобретателей», обывательской и творческой психологии. Эта достоверность обусловлена, разумеется, не только близким знакомством двух художников и вытекающей отсюда осведомленностью автора о подробностях биографии Маяковского. Гораздо большую роль тут играет новое понимание Асеевым задач и целей своего творчества, дальнейшее развитие его стилиевой манеры, качественное изменение художественных приемов, которые он использовал, воспроизводя образ Маяковского.

## 2

Жанровое своеобразие поэмы о Маяковском таково, что для него трудно подыскать точное, однозначное определение. Вряд ли можно согласиться с точкой зрения А. Ивича и В. Тренина, называвших поэму «биографической повестью».<sup>7</sup> Такая общая оценка лежит на поверхности, и вполне объяснимо то обстоятельство, что критики 30-х годов, стремясь не попасться на удочку «очевидности», пытались найти критерий жанрового новаторства Асеева в прошлом его поэзии. «Асеев, — замечает В. Шкловский, — пишет „Стихотворные примечания“ к жизни гения так, как он писал о жизни героя-партизана».<sup>8</sup>

Но «Семен Проскаков» и «Маяковский начинается» — поэмы, хотя и в чем-то сходные, слишком далеко отстоят одна от другой. Важная особенность стихотворного повествования о сибирском партизане — в активном использовании условной поэтики фольклорных жанров, преимущественно драматических, для которых характерно ослабление сюжетной мотивировки действия и перенесение главного акцента на само-

<sup>5</sup> Н. Асеев. Изморозь. Госиздат, М.—Л., 1927, стр. 28.

<sup>6</sup> Там же, стр. 30.

<sup>7</sup> А. Ивич, В. Тренин. «Маяковский начинается». «Молодая гвардия», 1940, № 11, стр. 142.

<sup>8</sup> «Правда», 1939, № 57, 27 февраля, стр. 4.

раскрытие, декларативную самохарактеристику персонажей. Так, глава, посвященная Колчаку, строится как монолог, в котором поступки «проклятого в песнях» адмирала «оцениваются» им же самим. При этом в отчетливо выраженную эпическую структуру поэмы попадает форма столь близкого автору лирического репортажа, получая новую функцию, но сохраняя традиционную оболочку.

Асеев в этой поэме (не без влияния лефовской фактографии) отрицает психологизм в его обычном понимании и, желая избавиться от поэтической «субъективности», передает только внешнюю сторону событий. Человек для него есть лишь то, что он делает, а не то, что он думает. Поэта привлекает наряду с фольклором плакат, карикатура, т. е. такой художественный материал, который вызывает мгновенную реакцию у самой широкой аудитории, который рассчитан не на плавное переключение контрастов, а только на два цвета, лишен переходных тонов.

Вот как описывает Асеев патологического преступника, убийцу, атамана Анненкова:

... С ним —	страх
его вояки,	на врагов,
страшные	генеральской
приспешники:	выточкой
люди	светит
или раки?	погон.
Руки	Чуб из-под
или клешни?	околыша
Губы —	падает
тоньше ниточки,	на лоб... <sup>9</sup>

Мрачная фигура Анненкова — это не столько объект психологического анализа, сколько некий политический символ, воплотивший в себе самые отвратительные черты черносотенца, порождение «взъярившейся российской глуши».

До социального обобщения вырастает и противопоставленная Анненкову и Колчаку фигура главного героя поэмы Семена Проскакова. В нем суммирована судьба целого класса. Все личное, особое в нем растворилось в плакатной прямолинейности, декларативной статичности образа. Недаром Асеев, с оттенком излишнего самоуничтожения, признавался в этом в письме к самому Проскакову: «Вам же меня благодарить не за что, так как то, что я про Вас написал, есть лишь бледная тень Вашей дорогой человеческой жизни».<sup>10</sup>

В первые годы после Октября советским художникам приходилось разрешать сложнейшую проблему, связанную с новой исторической обстановкой. Они должны были воссоздать коллективную психологию колоссальных людских масс, поднятых революцией. Именно коллектив, спаянный революцией в единое целое, был главным героем прозы Ал. Малышкина и А. Веселого. С. Эйзенштейн построил на массовках свою первую киноленту «Стачка». Сотни непрофессиональных актеров принимали участие в поражающих своими масштабами инсценировках «Первомайской мистерии» или «Взятия Бастилии», вынесенных с театральных подмостков на широкие площади Петрограда. В. Маяковский написал поэму «150 000 000». Уже одно ее название говорило само за себя.

Несколько лет спустя, в конце 20-х годов, отзвуки этого процесса можно было уловить в поэме Асеева о гражданской войне. Но теперь перед поэтом стояла другая задача. Избранная тема требовала иных средств типизации, не противоречащих читательскому восприятию Мая-

<sup>9</sup> Н. Асеев. Семен Проскаков. Госиздат, М.—Л., 1928, стр. 18.

<sup>10</sup> ЦГАЛИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 21, л. 46.

ковского, который и в поэзии и в быту обладал удивительно своеобразной индивидуальностью. Художественное воспроизведение личности Маяковского в поэме уже никак нельзя назвать статичным или декларативным. Его характер, намеченный Асеевым в первой главе, развивается на протяжении всего произведения, детализируется, обогащается благодаря новым наблюдениям, уточнениям, внезапным изменениям ракурса, благодаря новым ситуациям, в которые он попадает, и новым героям, с которыми он сталкивается по воле автора.

И что особенно важно — как в разделе о поэтической юности Маяковского, так и в последней части поэмы, — Асеев, отказавшись от суммарной обрисовки человеческих характеров, повествует не только о социальных, но и о личных моментах биографии поэта. Они упоминаются то вскользь, то их описание развертывается в целые главы, причем художественный анализ бытовых фактов несет двойную нагрузку — он придает личности Маяковского неповторимость, «лица необщее выраженье» и одновременно становится основой концепции, далеко идущего обобщения, как например, в отрывке «Маяковский рядом»:

Разве  
из этого матерьяла  
он сделан,  
что тащат биографы в Гихл?  
В нем каждая жилка  
жизнью играла  
и жизнью играть  
вызывала других!

Он играл  
на все, что  
мнилось,  
пелось —  
сердцу человеческому сродни.  
Он играл  
на радость и на смелость,  
на большого будущего дни.

(стр. 111—112)

Образу поэта, встающему из его собственных стихов, как нельзя лучше соответствует тот тщательный отбор бытовых эпизодов, который произвел Асеев, их «приподнятость», то романтическое мироощущение, которое ни на мгновение не покидает автора, рассказывающего о них, и в то же самое время ни разу не приводит к слащавой перелицовке трагедии поэта в пастораль со счастливым концом.

Образ Маяковского в поэме лишен какой бы то ни было упрощенности или схематизма (что нередко встречалось в 30-е годы). И тем не менее он целостен, в нем нет духовной раздвоенности, раздробленности. Асеев поэтизирует не гибель, но жизнь Маяковского. Нельзя согласиться с утверждением Р. Якобсона, будто его высказывания на страницах «Русского литературного архива» совпадают с асеевским взглядом на Маяковского. «Мы, — писал Асееву сам Р. Якобсон, — смотрим одинаково».<sup>11</sup> Главная идея статьи, помещенной в «Русском литературном архиве», заключается в следующем: «Две противоположные силы — подавление и воскрешение лиризма постоянно соучаствуют в творчестве Маяковского».<sup>12</sup> Как раз они-то, по идее Р. Якобсона, и вызвали жестокие противоречия, автоцензуру, губительную и непреодолимую разорванность сознания поэта, приведшую его в конечном итоге к самоубийству. Нужно прямо сказать, что такое мнение, не раз уже подвергавшееся критике, ничем не напоминает асеевскую точку зрения на поэтическую биографию Маяковского.

Асеев прекрасно понимает, что Маяковский рассматривал революцию не как цензурный комитет, а как свое кровное, каждодневное дело, что смерть поэта — не жертвоприношение, что не было двух Маяковских — лирика и «антилирика», а был один человек, гражданин, художник, сумевший в своем творчестве воплотить гигантские свершения революции.

<sup>11</sup> ЦГАЛИ, ф. 2, оп. 2, ед. хр. 13.

<sup>12</sup> Русский литературный архив. Нью-Йорк, 1956, стр. 180—181.

Асеев приводит чрезвычайно знаменательный разговор, состоявшийся у него с Маяковским:

— Что вы думаете,  
Коляда,  
если  
ямбом прикажут писать?

— Ну, я не знаю...  
Не представляю...  
В строчках  
я, кажется,  
редко солгу...  
Если всерьез,  
дурака не валяя...

Просто — мне думается —  
не смогу.  
Он замолчал,  
запахал;  
на минуту  
тенью мечась  
по витринным лампам;  
и как решенье:  
— Ну, а я  
буду  
писать и ямбом.

(стр. 103—104)

Здесь «ямб», конечно, условность. Речь идет о другом. О том, как без поэмы и широковещательной рекламы Маяковский был влюблен в новую власть. О том, как он жил поэзией и ради поэзии — не просто стихов, а высокой поэзии революции. Наконец, о «социальном заказе», который никогда не становился для Маяковского удобной ширмой приспособленчества (как это пытались представить некоторые «перевальские» теоретики), не навязывался извне, а являлся закономерным следствием его участия в революционном переустройстве мира, диктовался ему темпераментом публициста, остро чувствовавшего ответственность за все, что происходило вокруг.

### 3

Какова же жанровая природа асеевского произведения? Поэма жидетса на многоплановом развитии действия. Она содержит в себе факты общественной и литературной жизни страны, биографические материалы, связанные с Маяковским, портреты близких ему людей, всевозможные отступления от основной темы, вставные эпизоды, критическую полемику, цитаты и намеки на цитаты и т. п. Ее композиция мозаична. Светлое воспоминание о том доме, где «начинали жить стихом», перемежается с рассказом о первой мировой войне, а рядом с главой о гибели Маяковского соседствует «Разговор с неизвестным другом», на первый взгляд, не имеющий прямого отношения к разворачиванию действия поэмы.

Сам Асеев назвал свое произведение «Повестью в стихах в 17 главах с эпилогом». Если его современникам это определение казалось почти исчерпывающим, то сейчас оно уже вряд ли может удовлетворить исследователей. «Действительно, если воспринимать поэму „Маяковский начинается“ как биографическую повесть, архитектура ее не может не вызвать некоторого недоумения. Но в том-то и дело, что произведение это — не просто повесть, но „повесть в стихах“ — а это уже жанровое определение. Оно понадобилось поэту как указание на то, что его произведение — не поэма в обычном смысле этого слова, а какое-то новое жанровое образование».<sup>13</sup> Таков ход рассуждений автора статьи о творчестве Асеева в трехтомной «Истории русской советской литературы» Б. Сарнова, по сути дела вкладывающего в термин «повесть в стихах» значение, которого в нем нет.

Для асеевского произведения название «повесть в стихах» в традиционном понимании его, известном еще со времен возникновения романтической поэмы, оказывается неприемлемым. В данном случае «чистая» форма распалась, уступив место жанровому гибриду. Вводя в свою

<sup>13</sup> История русской советской литературы, т. II. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 357.

поэму различные смысловые планы, совмещая реальные, фактически точные связи действительности с поэтическим вымыслом, раскрывая запутанное взаимоотражение явлений исторического процесса, раздвигая рамки судьбы одного человека настолько широко, что они вместили в себя судьбу эпохи, Асеев придал произведению многозначность, которая уничтожила внутреннюю однородность его сюжетной линии.

Фигурально говоря, главный герой поэмы — сама поэзия. Условия ее существования, ее борьба, смысл, цель — вот что волнует автора. «Навалилась масса материала, — заявлял Асеев во время беседы в редакции „Литературной учебы“. — Нужно было рассказать обо всем сразу — и о состоянии общества, и о конкретных, окружавших Маяковского лицах. Надо было выбирать материал». <sup>14</sup> «... Асеев больше размышляет, чем вспоминает», <sup>15</sup> — писал критик А. Евгеньев. Это размышление о Маяковском скрепляет мозаику поэмы, цементирует ее главы, не позволяет ей рассыпаться на разрозненные клочки воспоминаний, превратиться в цепочку случайных эпизодов.

В «Проскакове» в качестве конструктивных элементов Асеев использовал отрывки из документальных материалов. Они обуславливали композиционное строение произведения, играли роль ремарок, позволявших автору избежать многословной описательности и уделить больше внимания выявлению авторского отношения к излагаемым событиям.

Аналогичный прием можно наблюдать в поэме о Маяковском. Выбрав только два момента жизни своего героя, <sup>16</sup> Асеев опускает остальные этапы его творческой биографии, ибо ему несравнимо важнее объяснить, осмыслить ее, нежели просто рассказать о ней читателю, которому нетрудно познакомиться с ее деталями по многочисленным воспоминаниям близких Маяковскому людей да и по его стихам и поэмам.

Но если в стихотворной повести «Семен Проскаков» лирический поток был скорее подводным течением и не мог изменить эпическую природу жанра, к которому обратился Асеев, то в поэме, посвященной Маяковскому, вторичной является уже повествовательность; упор делается на лирический монолог, медитацию, а собственно рассказ превращается в разновидность, частный случай такого монолога.

Именно так выглядит глава «Четырнадцатый год». Один из ее разделов посвящен описанию того, как автор, тогда рядовой запасного полка, слушает в вагоне, до отказа набитом фронтовиками, речь записного оратора из тех, кто сразу похож и на переодетого пристава и на «православного патриота». И вот

раненый ясно,  
отчетливо,  
строго,  
с какой-то  
брезгливостью ледяной  
отрезал:  
— Мы — не идиоты! —  
и, ногу  
поддерживая,  
повернулся спиной.

(стр. 81—82)

На этом повествовательная часть главы заканчивается, и становится ясно, что она только повод для того, чтобы поэт мог построить

<sup>14</sup> «Литературная учеба», 1938, № 4, стр. 95.

<sup>15</sup> А. Евгеньев. «Маяковский начинается». «Литературное обозрение», 1940, № 10, стр. 6.

<sup>16</sup> «Появление Маяковского и его гибель, — рассказывал сам Асеев, — вот два основных пункта моей поэмы» («Литературная учеба», 1938, № 4, стр. 92).



лирический монолог, вплести свой голос в полифоническое звучание поэмы:

Три слова  
плевком по назойливой роже!  
Три слова —  
где зоркая прищурь видна.  
Три слова —  
морозным ознобом по коже,  
презрение  
выцедившие до дна!

(стр. 83)

Любопытно, что и само повествование, подчиняясь лирической стихии, пронизывающей весь отрывок, в корне преобразовывается, теряет эпический оттенок. Асеев вводит в него диалог, драматизирующий стихотворную форму, приближающий ее в какой-то мере к лирике. Такой прием распространяется на поэму в целом. В этом случае ее герои, преимущественно поэты, превращаются в «лирических субъектов» своих собственных стихов. Таким образом, поэма становится полифоническим произведением, автор все время перевоплощается в своих героев, в его словах постоянно слышится эхо нескольких голосов.

Трудно переоценить значение лирического начала в поэме. В любом из ее эпизодов на первый план выступает авторская оценка явлений, страстная заинтересованность автора в поступках его героев, непосредственность и искренность лирического общения поэта с читателем. В некоторых случаях Асеев, умудренный опытом иного времени, лишь пристально вглядывается в прошлое, в других — вмешивается в развитие сюжета, советует, «поправляет» действующих лиц поэмы по праву их старого друга, и везде — он не холодный «комментатор», а участник беспощадной войны, которую поэзия объявила мещанству.

Совершенно ясно, что опыт, накопленный Маяковским при создании «лирического эпоса», оказал огромное влияние на Асеева. Вопрос о восприятии этого опыта — часть более общей и, к сожалению, до сих пор никем не рассмотренной проблемы взаимоотношения двух художников, тесно сотрудничавших друг с другом на протяжении почти двадцати лет. Разрешение столь сложной проблемы не входит в задачу данной статьи, а поэтому мы ограничимся лишь констатацией того факта, что Асеев, усваивая в своем творчестве жанровые традиции «лиро-эпоса», ориентировался главным образом на те послереволюционные поэмы Маяковского, в которых лирическое начало было выражено особенно ярко.

Итак, жанровые особенности поэмы определяются и стремлением автора к философскому осмыслению судьбы Маяковского, и непосредственным участием поэта во всех событиях, описываемых им, а следовательно, тем, что сам поэт — тоже герой своего произведения, которое можно было бы назвать, как сейчас принято, лирико-философским. О нем можно было бы говорить и как о ряде публицистических стихотворений, выросших до уровня поэмы, как о сплаве сатиры, исторической хроники и лирических раздумий. Но гораздо существеннее понять сдвиг, происшедший в творчестве Асеева и подчинивший себе жанровые, образно-выразительные, языковые и иные эстетические качества его поэзии. Смысл этого сдвига состоит в том, что поэт совершил поворот от стихотворных жанров, в которых преобладало действие («Синие гусары», «Черный принц», «26» и др.), к поэзии аналитической, от сюжетного стиха к поэзии мысли.

Как раз по этой причине Асеев в своей поэме пренебрегает плавным развитием действия, сознательно не перебрасывает сюжетного мостика от глав, посвященных рассказу о молодом бунтаре, к заключительной части произведения, почти идентичной по критическому пафосу его началу. У многих современников даже возникло подозрение,

что в этой намеренной «антисюжетности» кроется элементарная композиционная ошибка, что автор попросту в своей поэме не соблюдает некоей абстрактной композиционной «симметрии». Именно с меркой остросюжетной стихотворной повести подходили к этому произведению А. Ивич и В. Тренин в уже цитированной статье, вспоминая в поисках аналогов к нему «Думу про Опанаса» Э. Багрицкого, «Улялаевщину» И. Сельвинского и асеевского «Проскакова»: «В поэме Асеева композиция не безупречна. Есть длинноты, некоторые главы недостаточно прочно пригнаны к своему месту, их как будто можно переставить».<sup>17</sup>

Но теперь, после выяснения жанровой природы произведения, нам становится ясно, что Асееву важнее всего было не поддаваться соблазну фактографии, сохранить цельность осмысления образа. Отсутствие сюжетной цепочки, скрепляющей части поэмы, восполняется их глубокой смысловой связью. Точнее будет сказать, что сюжет поэмы не повествовательный, а лирический, т. е. он представляет собой не последовательное сцепление событий, а свободное, раскрепощенное движение поэтических ассоциаций, вызывающее внезапное возникновение тех или иных сцен и эпизодов. Тем не менее он не допускает каких бы то ни было «перестановок», в чем можно убедиться на примере той неудачи, которую потерпел Асеев, когда при переизданиях поэмы пытался изъять одни главы и ввести другие, такие, как главу о Маяковском за границей.

Асеевское произведение, располагаясь в одном ряду с лучшими «повествовательными» поэмами 30-х годов — «Страной Муравией» А. Твардовского или «Соляным бунтом» П. Васильева — в то же самое время серьезно отличается от них как раз в плане переосмысления традиций этого жанра, приближаясь, скорее, к «Последней ночи» Э. Багрицкого или «Жизни» Вл. Луговского.

#### 4

В непосредственной зависимости от избранного Асеевым жанра находятся особенности поэтического языка и образная структура стиха. Нужно сказать, что асеевская поэтика, средства изображения человеческого характера претерпели значительные перемены.

В первые годы своей творческой деятельности поэт тяготел к фольклору, к древнерусским летописям, к историческим сюжетам Запорожской вольницы, а в теоретическом плане — к учению А. Потебни о внутренней форме слова. Он двигался вслед за Хлебниковым, расценивая поэзию как лабораторию филологии, отыскивая редкие древнерусские обороты, широко вводя в стихи диалектизмы, создавая индивидуальные языковые конструкции.

«... Современный нам мир может быть описан только в том случае, — говорил Б. Брехт, — если его описывать как мир, который можно изменить».<sup>18</sup> В начале своей поэтической биографии Асеев не имел перед собой такой перспективы. А поэтому он ощущал современность как чуждое человеческой личности начало и находился лишь в преддверии бунта против настоящего России, преломленного в почти идеальных образах русской старины.

«Адище города» вызывало у Маяковского чувство протеста, но к нему примешивалось и восхищение перед человеческим гением, достигшим разительного прогресса в области техники. Хлебников жил в воображаемом пространстве и несуществующем времени, вообще не

<sup>17</sup> А. Ивич, В. Тренин. «Маяковский начинается», стр. 147.

<sup>18</sup> Бертольт Брехт. О театре. Изд. иностранной литературы, 1960, стр. 68.

замечая городских контрастов. Для Асеева же городская культура стала врагом, неизбежную встречу с которым он хотел бы оттянуть:

Ты в маске электрической  
похаживаешь мимо,  
а я -- на Дон, на Дон, на Дон  
зову тебя очима.<sup>19</sup>

В этих стихах «электричество» и «Дон» — символы трагического разлада, который не вмещается в границы интимной коллизии, а выражает более отвлеченные несоответствия между двумя противоборствующими мирами.

Вполне естественно, что и обработка фразеологизмов, и синтаксис, и интонирование исторических стихов были направлены на воспроизведение древнерусского колорита. Тема, локализуясь, заставила поэта возвратиться к истокам национального языка. По этой причине выявление в лексических элементах их первичного значения, внутренней формы сделалось преобладающим приемом асеевского творчества. Поэт искал в слове тот образный смысл, который стерся в речевом общении, оставляя в стороне его «ближайшее этимологическое значение». <sup>20</sup> «Подтекст» слова кажется Асееву единственной основой стиха, «этимологическое мышление» — основой мышления поэтического.

Этот стилиевой прием, утратив во многом черты лабораторных поисков и экспериментаторства, остался характерным и для поэзии Асеева 20-х годов. Именно на «игре» смысловыми тонами построено хорошо известное стихотворение «Кумач»:

Красные зори,  
Красный восход,  
Красные речи  
У Красных ворот,  
И красный,  
На площади Красной,  
Народ.

У нас пирогами  
Изба красна...<sup>21</sup>

Такая же тенденция заметна и в развитии структурной особенности асеевского стиха — построении метафоры на звуковых ассоциациях, взаимопритягивании лексических комплексов «магнитами» их звуковых оболочек.

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...  
Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?  
А если сердце к тревогам улиц пребудет глухо,  
руби мне, грохот, руби мне глупое, глухое ухо!<sup>22</sup>

Для этого стихотворения Асеев выбирает примелькавшееся объявление и обнажает его субъективно понятый смысл, его неожиданную образную форму. Она-то как раз и держится на звуковом метафорическом параллелизме, кстати представляющем собой пример редчайшей и чрезвычайно сложной рифмы, которая в целом является составной: ее начальный компонент («овса» — «отца») — рифмоидом, а заключительный («сена» — «сына») — консонансом (по терминологии В. Жирмунского).

Конечно, этими двумя приемами не исчерпывается богатый арсенал экспрессивно-образных средств асеевской поэтики, но мы выделяем

<sup>19</sup> Н. Асеев. Зор. Изд. «Лирень», М., 1914, стр. 12.

<sup>20</sup> А. А. Потебня, Полное собрание сочинений, т. I, Госиздат Украины, Одесса, 1922, стр. 83 («Мысль и язык»).

<sup>21</sup> Н. Асеев. Бомба. Изд. «Дальневосточная трибуна», Владивосток, 1921, стр. 16.

<sup>22</sup> Н. Асеев, Г. Петников. Леторей. Изд. «Лирень», М., 1915, стр. 6.

именно их, потому что и впоследствии они сохранили свою ценность для художника, претерпев при этом значительную эволюцию.

В поэме о Маяковском Асеев остается верен пристрастию к метафорам, созданным посредством звуковой соотнесенности лексических рядов (а не посредством, скажем, ассоциаций по сходству или по смежности, как у других поэтов); не отказывается он и от «этимологического мышления». Но все же эти качества образной ткани асеевского стиха теперь не являются ведущими, они уступают место другим способам построения словесных образов или соседствуют с ними. Здесь особо следует подчеркнуть стремление поэта к выбору образов, зрительно воспринимаемых, пластических, явственно осязаемых, — существенный штрих, отличающий стилевую систему этого произведения от беспредметности, иллюзорности художественного мира исторических циклов, в которых он часто увлекался причудливыми переплетениями словесного орнамента, «дематериализацией» образа, самодвлеющей звуковой инструментовкой.

Вот как поэт начинает вспоминать про «один из бесчисленных эпизодов» трагедии 1914 года:

Я ехал в вагоне,  
забртый и забранный  
в народную повесть,  
в большую беду.  
Я видел,  
как учащенными жабрами  
держава дышала,  
как рыба на льду.

Вагон третьеклассный.  
В нем — чуйки, тулупы,  
теньями подрагивающими  
под бросок,  
огарок оплывший  
и въедливый, глупый,  
нахально надсаживающийся  
голосок.

(стр. 80)

Конкретизация поэтической детали, обращение к зрительно воспринимаемой метафоре — эти качества стихотворной манеры Асеева, подчиненные эпическим элементам поэмы, соседствуют с преобладающей особенностью его поэтики — повышением смысловой насыщенности образа, что связано с общими жанровыми и тематическими задачами лирико-философского произведения.

Угрюмый зрачок  
чрезвычайной охраны,  
морозящий оползень  
шарящих рук...  
И Блок  
Незнакомку уводит во храмы  
нечаянной радости  
вызвенить звук.

(стр. 12—13)

Для упоминания о деятельности охраны Асееву понадобилась всего лишь одна фраза о «морозящем оползне шарящих рук». Только одна деталь, намеченная, казалось бы, мимоходом, невзначай, а мысль читателя уже движется дальше, улавливает за ней целое, то, что не сказал поэт, но что должен досказать за него читатель.

Асеев описывает такие предметы и явления, которые почти несоместимы, предельно отдалены друг от друга, от соприкосновения которых рождается дополнительный, побочный, иногда скрытый смысл стиха. Поэзия Блока и царская охранка, повальное увлечение Ибсеном и зловеющая деятельность Распутина, гектограф подпольщика и русский купец в роли ценителя изящных искусств — от каждого из этих образов тянется тончайшая ассоциативная нить к смежному образу; они приходят в движение, оживают, разрастаются до символического обозначения предреволюционной эпохи.

Господствующий прием, использованный здесь Асеевым, — перечисление, нанизывание контрастных образов. Поэтическое перечисление,

как курсивом, выделяется внутренними рифмами, тщательно разработанной системой «озвучивания» словесного материала (как видим, интерес к искусной «отделке» слова поэт сохраняет по-прежнему). Это перечисление позволяет достичь наибольшего эффекта в экономии, уплотнении средств выразительности.

Был девятьсот пятый —  
засвистан, затопан,  
затерт  
и засален по лавкам менял;  
и в розницу предан,  
и продан был оптом,  
и заслан —  
куда и Макар не гонял.

(стр. 9—10)

Асееву нет нужды повторять общеизвестные факты. Он опускает подробности, сводит действие к намеку, передавая его рядом динамических глаголов, связанных повторяющимися приставками, своеобразной морфологической анафорой («засвистан, затопан, затерт»). Этот ряд обрывается неожиданной метафорой — «засален по лавкам менял». И дальше мысль возникает уже не из рационалистических рассуждений — она рождается внутри образа, саморазвивается, дополняет его. По аналогии с «лавками» появляются строки о том, как «девятьсот пятый... в розницу предан, и продан был оптом», причем употребленные Асеевым канцеляризм становятся фактами поэтического языка как за счет метафорического переосмысления, «оживления» фразеологизмов, так и за счет введения внутреннего консонанса «продан — предан».

И при всем том, что приведенная выше строфа — пример очевидной деформации стихотворной речи с присущими ей пропусками семантических звеньев, употреблением эллиптической конструкции («куда и Макар не гонял»), метафорической насыщенностью поэтических построений, она не выглядит нарочитой; деформация синтаксиса не вызывает деформации мысли.

Следует также указать на то, что многозначность, смысловая емкость словесного образа в асеевском произведении сочетается с его обязательной фактической точностью:

Похожий на рослого  
мастерового,  
зашедшего в праздник  
в богатый квартал,  
едва захмелевшего,  
чуть озорного,  
которому мир  
до плеча не хватал...

(стр. 7—8)

В этом портрете Маяковского-юноши сравнение поэта с мастеровым имеет несколько планов: Асеев выделяет Маяковского из среды современников и противопоставляет его обитателям «богатого квартала», а также подчеркивает отношение художника к поэзии — его борьбу против понимания ее как «магии», «жреческого искусства», неуловимого и необъяснимого «озарения». Но здесь же мы можем, помимо всего прочего, обнаружить и фактическую достоверность авторского восприятия Маяковского. Интересно, что В. Шкловский в это же время писал (в ином, по сравнению с Асеевым, тоне), что «у Маяковского было лицо измученного *мастерового*, впалые щеки, губы опущенные и тонкие, широкие костлявые плечи».<sup>23</sup>

<sup>23</sup> В. Шкловский. Дневник. «Советский писатель», М., 1939, стр. 103 (курсив наш, — И. С.).

Образная окраска поэмы во многом обусловливается тем, что Асеев, повествуя о Маяковском и поэтах, сотрудничавших с ним, воспроизводит некоторые черты их индивидуальных стилевых систем, иногда прямо вклинивая в структуру своих стихов цитаты из их произведений, иногда лишь едва заметно «тонируя» отдельные части поэмы.

Строки о любовной трагедии Маяковского —

Нет! Ни у одной  
не стало смелости  
подойти  
под свод крутых бровей. . .

(стр. 122)

напоминают читателю слова из «Письма Татьяне Яковлевой»:

Ты одна мне  
                        ростом вровень,  
стань же рядом  
                        с бровью брови. . .<sup>24</sup>

В «Разговоре с неизвестным другом» появляются реминисценции из стихов Б. Пастернака. В полном глубокого значения диалоге между Хлебниковым и Маяковским, приводимом Асеевым, отчетливо проступают признаки хлебниковского творческого мышления: его «остраненный», несколько наивный «пантеистический» утопизм, алогичность образных связей, обращение к так называемой «поэтической этимологии» («Ведь: слово „весть“ и слово „вещь“ близки и родственны корнями», — говорит он в поэме). Кстати, стихотворный диалог — более того, вся глава, посвященная «бедному воину», чья жизнь и стихи были похожи на недописанный черновик, — находится в полном несоответствии с полемически заостренным заявлением Асеева о Хлебникове: «Он был Маяковского лучший учитель». «Учитель» Маяковского больше похож на его антагониста: он выглядит, при всем уважении, которое испытывал Маяковский к исканиям Хлебникова, скорее, его прямой противоположностью; в их поэтических «державках» нет единых границ. В общем можно сказать, что реалистический взгляд на события в данном отрывке взял верх над объяснимой, но не меняющей от этого своей сущности авторской субъективностью.

— Посол садов, озер, полей,  
не слишком ли  
дремотно  
знамя?  
— А ты?  
Неужто веселей  
твой город  
с мертвыми камнями?

— Но в городе люди живут,  
а не вещи!  
Что толку описывать  
клюв лебедей!  
— Но лебеди плещут,  
а рощи трепещут. . .

(стр. 93)

Создавая поэму, Асеев оказался перед лицом серьезной опасности: рассказывая о Маяковском, он, с одной стороны, не мог пройти мимо его поэтического опыта, а с другой — ни в коем случае не должен был превратить свое произведение в копию с неподражаемого оригинала.

После того как Асеев в начале 20-х годов вернулся в Москву, А. В. Луначарский, всегда с интересом наблюдавший за развитием молодого поэта, направил ему письмо, в котором между прочим содержалось одно очень любопытное признание: «... ради всего святого не давайте втянуть себя ни в какую гостевщину, ни в какую бриковщину, ни даже в маяковщину. . . Лучше всего Вы там, где Вы в целом и до

<sup>24</sup> Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. IX, Гослитиздат, М., 1958, стр. 386.

конца Асеев». <sup>25</sup> Возможно, словечко «маяковщина» здесь и не слишком оправдано, но весьма значительная доля истины все же есть в словах А. В. Луначарского.

Срывы и ошибки преследовали Асеева тогда, когда он «забывал» о неотъемлемых качествах своего дарования, когда он вступал в ту область поэзии, которая уже была освоена до него. И вот тут-то и рождается одна трудно разрешимая задача: если один художник был столь потрясен подвижническими исканиями другого, причем не далекого предшественника, преданного незаслуженному забвению последующими поколениями, а своего гениального современника, то где нужно искать линию, отделяющую подражание от подлинника, родство стихотворных систем от механического заимствования, близость людей и близость поэтов? Ведь писал же не так давно И. Сельвинский о том, что «власть одного писателя над другим — это самое тяжелое, что может выпасть на долю литературы». <sup>26</sup> Но власть власти рознь. Сама сущность асеевского стиля принципиально отлична от поэтики Маяковского. Чтобы до конца осознать это, стоит проследить хотя бы употребление эпитетов в стихах Асеева и Маяковского. (Вспомним: ведь еще А. Н. Веселовский говорил, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании»). <sup>27</sup>

Если у Маяковского, как это не раз отмечалось в литературоведческих исследованиях, эпитет предметен, в нем нет отвлеченности, зыбкости, то у Асеева он почти всегда «иррационален», метафоричен, в чем-то сродни эпитету Блока. Между ним и пояняемым словом нет реальной цепочки связей. В зависимости от скачкообразной, ассоциативной поэтики Асеева эпитет, вращая в стихотворную конструкцию, определяет не отдельное понятие, а ее общий настрой. Асеев может назвать мир — «лиловым», пот — «морозным», восторг — «свинцовым», дни — «синими» и т. п.

В поэме Асеева встречаются стилизованные отрывки, но они по преимуществу только напоминают, скорее, как бы указывают на сходные образы в стихах Маяковского, которые, будучи ассимилированы всем строем асеевской поэтики, заметно видоизменяются. Эти отрывки не становятся перепевами с чужого голоса, а лишь придают произведению, посвященному Маяковскому, необходимый образный колорит. Более того, Асеев, преодолевая возникшие перед ним при создании «поэмы о поэте» трудности, сознательно отказывается от развития некоторых качеств своей стилизованной манеры 20-х годов, сближавших его творчество с эстетическими принципами Маяковского.

В 20-е годы все произведения Асеева были рассчитаны на слуховое восприятие, став одним из проявлений того процесса, о котором писал Б. А. Ларин: «От „камерной“ индивидуальной лирики мы пришли к стихам для большого зала, к театральной лирике...» <sup>28</sup> В связи с этим Асеев постоянно усиливал произносительную сторону стихов. Они оснащались ритмообразующими паузами, и читатель мог найти элементы декламационного звучания в них (как и в поэзии Маяковского) по графически выдвинутым фразовым группам, соответствующим интонационному членению строфы. Недаром Асеев заявлял, что стихи теперь «перестроены со зрительного впечатления на слуховое, что... этот вид стихов и имеет только право на существование, что для него только и годны широкие горла радио на площадях и многочисленных собраниях». <sup>29</sup>

<sup>25</sup> ЦГАЛИ, ф. 28, оп. 1, ед. хр. 24.

<sup>26</sup> «Вопросы литературы», 1962, № 1, стр. 13.

<sup>27</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 73.

<sup>28</sup> Б. А. Ларин. О лирике как разновидности художественной речи. В кн.: Русская речь. Новая серия, I. «Academia», Л., 1927, стр. 42.

<sup>29</sup> Н. Асеев. Разгромленная красавица. Изд. «Федерация», М., 1928, стр. 97.

В поэме акустический момент утрачивает решающее значение. Эта тенденция отразилась, в частности, на способах рифмовки. В 20-е годы установка на слуховое восприятие поэзии определила для Асеева значение рифмы как одного из главных организующих факторов в интонационно-синтаксической структуре стиха. Мы не будем подробно рассматривать фонетический аспект асеевской рифмы. Укажем лишь на то, что ее разнообразные виды характеризуются чрезвычайно богатой звуковой насыщенностью предупредительной части и разрушением совпадений в заударных слогах — черта, общая и для стихов других современников Асеева, вместе с ним реформировавших способы рифмовки. Нам гораздо важнее сейчас проследить, как все большее звуковое наполнение предупредительной части рифмы вызывало некоторые ограничения в использовании словаря рифм, налагало запрет на употребление одинаковых морфологических образований, как желание расширить запасы созвучий приводило к поистине парадоксальному установлению в этой сфере новых пределов. Асеев так оценивал последствия этого явления: «Требование разнородности грамматико-синтаксических форм при рифмовке привело само по себе к расшатыванию... большого количества фразеологических схем, к которым и сводилось по большей части писание стихов».<sup>30</sup>

Действительно, в плане формообразующем редкая рифма Асеева выступала как довольно действенное средство в борьбе с синтаксическими шаблонами и словесными трафаретами. Такая рифма, ведя за собой строку, усложняла ее структуру. На место синтаксического параллелизма пришли грамматические и смысловые несовпадения, различные эллиптические конструкции.

Как и раньше, в поэме о Маяковском Асеев не прекращает поисков в области рифмы:

При входе —  
с порога,  
прямяя в надменности,  
взревел,  
словно бронзу впечатавши в воск:  
— Мой друг,  
величайший поэт современности  
Владимир Владимирович  
Маяковский.

(стр. 34)

«Воск мой — Маяковский!» Рифма неравносложная, составная, с переносом (причем ее части расположены в разобщенных смысловых отрезках, и начало первого созвучия рифмуется с окончанием второго)! Но такие примеры насчитываются единицами. Большинство рифм асеевской поэмы безыскусны, они не взрывают строку, не усложняют ее строение, не становятся грамматическим «детонатором» стиха. («Рам — драм», «бред — поэт», «застав — распластав» и т. д.).

«Многие говорят, что там, где слишком много публицистики, не может действовать глагольная рифма. Получается курьез, — как будто одни рифмы праведные, а другие грешные, и пользоваться ими нельзя».<sup>31</sup> Трудно поверить, но это слова самого Асеева, считавшего когда-то, что от глагольных рифм в новейшей поэзии нужно решительно отказаться.

Как и раньше, Асеев обращается к ритмам, обогащенным паузами, «сдвигами» мелодических ходов, но их базой служат самые что ни на есть традиционные метрические схемы. Ритмический рисунок поэмы, в основном характеризующийся амфибрахической инерцией,<sup>32</sup> смог выполнить разнообразнейшие функции: асеевское произведение вместило в себя

<sup>30</sup> Николай Асеев. Дневник поэта. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 89.

<sup>31</sup> «Литературная учеба», 1938, № 4, стр. 96.

<sup>32</sup> Меткие замечания по поводу ритмики поэмы можно найти в статье А. Ивича и В. Тренина, помещенной в журнале «Молодая гвардия» (1940, № 11).



драматизированные диалоги и целые куски из стихов других поэтов, пафос ораторской и грубоватую прямоту уличной речи, резкость полемики, обличений и интимную нежность мадригала, взволнованность лирической исповеди и строгую простоту документального повествования.

## 5

Средства выразительности в поэме сделались более гибкими. Асеев, обратившись к традиционным поэтическим приемам, внезапно обнаружил их неисчерпаемость, возможность их дальнейшего развития и усовершенствования. Очевидно, это и дало повод некоторым критикам, привыкшим видеть в Асееве поэта-экспериментатора, с удивлением констатировать, что в его произведении «нет каких-нибудь потрясающих формальных новшеств».<sup>33</sup>

Но дело тут не в наличии или отсутствии примитивно понятых «формальных новшеств», а в том, что поэт, если пользоваться его собственными словами, «не изменив» духу своего творческого поиска, но переосмыслив его направленность, сам «изменясь», почувствовал необходимость внимательнее присмотреться к достижениям предшественников. В поэме Асеева мы вряд ли сможем найти прямые заимствования. Да это и не требуется. Исследование истоков творчества того или иного поэта не сводится к выискиванию сходных строк или образов в стихах сравниваемых художников. Литературная преемственность выражается и в стилизации, и в подражании, и даже в пародировании известных образцов, но то лишь отдельные стороны усвоения поэтической традиции. Исторически сложившиеся индивидуальные поэтические формы не могут без огромных потерь пересаживаться на почву другой эпохи — иначе поэт будет приспособляться к ним, подгонять под них конкретную жизненную ситуацию, вызвавшую у художника творческий импульс. В принципе почти все уже отмеченные нами особенности поэтики асеевского произведения каким-либо образом продолжают традицию классической поэзии.

Русские философские, аналитические стихи девятнадцатого столетия не были рассчитаны на звуковое восприятие, точнее, будучи, разумеется, в какой-то степени звукоорганизованы, они не обладали намеренно преувеличенными произносительными моментами.<sup>34</sup> Зато устная народная поэзия имела повышенную «звучность». Как раз из фольклора и перешел в творчество Асеева прием так называемого «комплексного звукового повтора»:

МОЛния МОЛча, в тучах МЕЛЬкая,  
к окнам МАниЛа, к себе звала:  
МИЛенький, выйди! Не высока я.  
Хочешь, ударюсь о край стола?<sup>35</sup>

Думается, нет нужды еще раз останавливаться на том, что в поэме «Маяковский начинается» эти акустические элементы были ослаблены (но, вполне понятно, не исчезли вовсе). Видоизменяется в асеевском произведении и состав поэтического словаря. В «Проссакове» в стихотворную речь вторгалась стихия разговорного языка, расширяя лексику поэмы за счет простонародных речений, за счет использования диалектальных способов словообразования:

<sup>33</sup> В. Александров. О поэме Н. Асеева и профессиональном разговоре. «Литературный критик», 1939, № 7, стр. 92.

<sup>34</sup> См.: Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», Л., 1924, стр. 18.

<sup>35</sup> Николай Асеев, Собрание сочинений в пяти томах, т. 1, изд. «Художественная литература», М., 1963, стр. 203.

Что ты не веселый,  
   наш товарищ-командир,  
 скоро ль  
   наши села  
   завиднеют впереди?  
 Шагу  
   не наступишь:  
   натрудилася нога.  
 Ты ли  
   нас погубишь,  
   распроклятая тайга?<sup>36</sup>

«Мое задание, — говорил Асеев, — развить и упрочить тот необходимый точный метафорический рисунок письма, который выдержан в этих записках (в записках сибирского партизана Семена Проскакова, — И. С.)».<sup>37</sup>

Подобных выходов — чрезвычайно редких в стихотворном искусстве прошлого века — за пределы литературной речи, языкового «натурализма» в поэме о Маяковском нет, как нет в ней и сугубо индивидуальных речений, которым Асеев отдал щедрую дань в период увлечения хлебниковской поэтикой. По выражению А. Толстого, язык поэмы — «коренной московский, какому нужно учиться и учиться молодым поэтам».<sup>38</sup>

Асеев не раз отказывался признать правомерным употребление самого понятия поэтической преемственности. Участвуя в дискуссии «Есть ли кризис в современной поэзии?», он резко и безоговорочно утверждал: «Идти вперед, в то же время упорно поворачивая взгляд назад, перекручивая шею от желания во что бы то ни стало походить на своих предков, — невозможно. В поэзии это видно с достаточной четкостью всякому интересующемуся ею».<sup>39</sup> Но — возразим мы — художественная традиция не имеет ничего общего с простым повторением прошлого опыта.

В поэме «Маяковский начинается» нет и следа былой односторонности теоретических положений Асеева. Собственно говоря, и в 20-е годы стихотворная практика поэта противоречила его декларациям. Творчество Асеева несло в себе черты преемственности — в подавляющем большинстве случаев это была фольклорная традиция. В поэме же на первый план выступает традиция книжной поэзии.

При этом нужно иметь в виду, что, во-первых, мы вовсе не собираемся противопоставлять, сталкивать эти две тенденции, одинаково существенные для исторического движения новейшей поэзии. И второе. Следует постоянно помнить, что своим рождением художественное произведение обязано непосредственному взаимодействию поэта с действительностью. Иными словами, рассуждения о проблеме традиций в поэме «Маяковский начинается» не должны приводить к выхолащиванию ее жизненной подоплеки, ее реального содержания. Мы без особого труда найдем в классической поэзии материал для сопоставления с асеевской отповедью, гневной и страстной, тем, кто превыше всего почитал привилегии, наживу, чины, кто был вечным врагом всех поэтов. На память сразу приходит и гордое пушкинское напутствие — «Поэту», и жестокая ирония Блока:

Так жили поэты. Читатель и друг!  
 Ты думаешь, может быть, — хуже  
 Твоих ежедневных бессильных потуг,  
 Твоей обывательской лужи?<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Н. Асеев. Семен Проскаков, стр. 27.

<sup>37</sup> «На литературном посту», 1927, № 11—12, стр. 111.

<sup>38</sup> Алексей Толстой, Собрание сочинений в десяти томах, т. X, Гослитиздат, М., 1961, стр. 462.

<sup>39</sup> «Молодая гвардия», 1928, № 12, стр. 192.

<sup>40</sup> А. Блок, Собрание сочинений, т. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 127.

Но ведь Асеев не просто вступил на уже проторенный в прошлом путь. Ведь явилась же борьба с беспринципной обывательщиной, с затхлым «миром былого», еще продолжавшим агонизировать в годы нэпа, одной из главных движущих сил поэзии Маяковского. Достаточно сослаться хотя бы на поэму «Про это». Раскрывая внутреннюю сущность его творческого облика, Асеев не мог пройти мимо столь важного мотива поэтической деятельности Маяковского, не раз писавшего о том, что

в осень,  
                   в зиму,  
                           в весну,  
                                   в лето,  
 в день,  
                   в сон  
 не приемлю,  
                   ненавижу это  
 все.  
 Все,  
                   что в нас  
                           ушедшим рабьим вбито,  
 все,  
                   что мелочинным роем  
 оседало  
                   и осело бытом  
 даже в нашем  
                   краснофлагом строе.<sup>41</sup>

18

После того как была закончена поэма о Маяковском, Асеев часто и охотно использовал в своих стихах традиции устно-поэтического творчества (таковы вариации на темы былин («Илья», «Микула») в сборнике «Лад»). Но в конце 30-х годов замысел создаваемой им поэмы привел его к опыту лирики девятнадцатого столетия.

Асеев здесь не был одинок. Примерно в тот же период многие советские поэты — Н. Тихонов, Н. Заболоцкий, Вл. Луговской, Б. Пастернак, упорно работавшие в предшествовавшие годы над обновлением стихотворного языка (в широком смысле этого слова), — по-иному отнеслись к возможностям классической поэзии, ее речевых, ритмических образных форм.

Перевоплощение происходило не сразу, исподволь: в творчестве Заболоцкого, к примеру, тютчевские нотки зазвучали уже в самом начале 30-х годов, но окончательный перелом лирического чувства, бесповоротный отход от фантастически-заземленных бытоописаний «Столбцов» совершился для него гораздо позже.

То же самое можно сказать и о стихотворном искусстве Асеева. Только в одном из стихотворений книги «Лад» («Посещение») он внешне и чуть смущенно признался читателям:

Вот — Грибоедов, Тютчев, вот — Державин.  
 А мне? Нельзя ли Баратынским стать?..  
 Был этот час торжественен и славен,  
 оправленный в достоинство и стать..

И я, традиций убежденный неслух,  
 поверил, что от этих — будет толк.  
 Три ангела в моих сидели креслах,  
 оставивши в передней крыльев шелк.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. IV, стр. 179.

<sup>42</sup> Николай Асеев, Собрание сочинений в пяти томах, т. 4, стр. 154.

Ограниченность «чистого» новаторства 10-х годов, максимализм лефтовского толка — 20-х постепенно уступали место более широкому взгляду на проблемы поэтического стиля, к которому Асеев пришел в конце 30-х годов. От условно-обобщенных, плакатных героев повести «Семен Проскаков» — к детально разработанным портретам Маяковского и его соратников, от агитационных жанров к психологической, философской поэме, от стихов «для голоса» — к стихам мысли — такова была линия творческой эволюции Асеева.



## ТЕСНОТА СТИХОВОГО РЯДА

(ОПЫТ СТАТИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ, ВВЕДЕННОГО Ю. Н. ТЫНЯНОВЫМ)

### 1

Всякий литературовед должен в наше время понять и признать достоинства и благоденствия статистического метода. Наука нашего времени это в первую голову — *опытная* и *индуктивная* наука.

Математика — и на этом надо настаивать всерьез! — ничем в этом отношении от других наук не отличается, ибо великие воистину прогрессивные труды Н. И. Лобачевского доказали всему мыслящему миру с полной точностью, что и математические истины имеют *опытное* происхождение. Это не шутка, не метафора, не юбилейные комплименты, а самая настоящая, неподдельная действительность. Именно не кто иной, как Лобачевский, нанес кантианству смертельный удар, перевернув древнюю точку зрения и уничтожив в сознании человечества целый ряд тысячелетних предрассудков. Современный культурный человек не имеет права не знать этого или проходить мимо этого значительнейшего факта в истории человеческой цивилизованной мысли, великого русского вклада в философию века.

Именно в силу того, что основа и существо математики есть не что иное, как *опыт*, математика и является незаменимым подспорьем во всех тех случаях, когда незавершенное, но по наглядности очевидное логическое суждение требует скрупулезного анализа. Недаром многие крупные математики признавались, что нередко *догадаться* легче, чем *доказать*. Но такие методы, как система приемов математической статистики, являются уже готовым аппаратом для подобных доказательных проверок — и мы предлагаем читателю небольшой опыт со статистической проверкой одного чисто интуитивного (основанного на тонкой наблюдательности) утверждения. А вместе с тем это будет краткое изложение корреляционного анализа на очень простом примере. Все мы нуждаемся в расширении нашего исследовательского инструментария, и здесь читателю предоставляется для этого доступный и интересный случай.<sup>1</sup>

Статистический метод (вместе с его систематическим развитием в математической статистике и теории вероятностей) является могучим орудием исследовательского типа, а сверх того еще и превосходным инструментом для истинной (опытной) проверки тех общих выводов, которые обычно талантливые литературоведы делают на словах, пользуясь рядом своих непосредственных наблюдений над изучаемыми текстами. Статистический метод может внести в эти по необходимости формируемые образным языком чисто качественные выводы и наблюдения оттенок подлинной конкретности. Поставить, так сказать, «подпись и печать» Пробириной Палатки, в том, что данное заключение есть не только *мнение* или

<sup>1</sup> Многие из нас, работников гуманитарных наук, нередко забывают свой бесценный опыт подростка и упускают из виду, какой великолепный логический дисциплинарий представляет собой математика.

суждение некоторого талантливого, наблюдательного и начитанного человека, но и настоящий факт, научно проверенный и обоснованный. И указать, что этот факт обязывает нас к определенным выводам в дальнейшем, поясняя с большой точностью настоящее происхождение наблюдений и очерчивая границы возможных допущений (гипотез) в этом направлении.

Ю. Н. Тынянов в своей интереснейшей книжке «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924) неоднократно говорит о «тесноте» стихотворной строки, рассуждая о ритме и синтаксисе стиха и сообщая читателю свои наблюдения по этому поводу. Этой теснотой стихового ряда Тынянов объяснял некоторые особенности стихотворного синтаксиса, которые до него подлинного объяснения не имели. В стихе слова как бы *теснят* друг друга (в конце прошлого века любители поэзии не упускали случая заметить, что «поэзия — это краткость»), и это обстоятельство накладывает свой особый отпечаток на поэтический язык.<sup>2</sup>

Стихoved-статистик, знакомясь с этим странным, на первый взгляд, замечанием Тынянова, ранее всего хочет узнать — значит ли это что-нибудь определенное, а если да, то что именно? Каким образом это на вид неуместное для поэтического творения понятие тесноты может нам помочь в обсуждении вопросов поэтического языка?

Попробуем проверить и рассмотреть указанное Тыняновым явление «тесных связей» на примере русского трехстопного анапеста (размера, удобного для наших целей в том отношении, что стопы в нем не позволяют замен, как это бывает в ямбе или хорее — по крайней мере в том «классическом» периоде, откуда мы будем черпать наши примеры).

Данный размер стиха ранее всего позволяет стихотворцу пользоваться словами только вполне определенной длины (числа слогов), в силу чего первейшим дарованием стихотворца является интуитивное чувство *самоограничения* в выборе слов, поскольку он не может пользоваться всеми словами современного ему словаря художественной прозы. Мало этого, надо еще выбрать те слова, которые имеют *удобно* помещенное для целей стиха ударение.

Строка трехстопного анапеста с мужским (для определенности) краевым ударением имеет, как известно, следующую несложную схему:

○ ○ — ○ ○ — ○ ○ —

Это — *основная* схема трехстопного анапеста русского. Разумеется, на практике, т. е. в живом стихотворении, она может видоизменяться, преимущественно вследствие того, что в нее входят еще ритмические *полуударения* (*замедления* — по терминологии Белого), когда неударный

<sup>2</sup> Конечно, излагать концепцию Тынянова отнюдь не просто. Вот одно из сравнительно прозрачных его пояснений: «Что получится, если мы vers libre напишем прозой? (В допущении, что «стиховые членения» не совпадают с синтаксическими. — С. Б.)... Таким образом, мы разрушаем единство стихового ряда; вместе с единством рушится, однако, и другой признак — те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова, — рушится теснота стихового ряда. А объективным признаком стихового ритма и являются именно единство и теснота ряда... понятие тесноты уже предполагает наличие понятия единства; но и единство находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала... Единый и тесный речевой ряд здесь более объединен и более стеснен, чем в разговорной речи» (стр. 39—40). Обращаем внимание читателя особенно на указание о «тесных связях» — мы полагаем, что это — *связи ритмические по существу*. Некоторые соображения Тынянова высказаны крайне туманно; иногда представляется, что автор переоценивает типографскую графику стиха, которая, по его мнению, как бы должна «внушать» читателю, что перед ним отнюдь не проза... Статистически, однако, в первых, вполне возможно строго доказать, что сам стих — каждый в отдельности — есть ритмически целостное единство, а во-вторых, это представляет для читателя интуитивно-бесспорный факт, для констатации которого ему никаких внушений не требуется (ср. наше сообщение в журнале «Теория вероятностей и ее приложения», 1964, № 2, стр. 267, § 5.3 — «Стих, как колон»).

по метру слог получает некоторую долю ударности, например: «Злость берет, сокрушает хандра...», где на первом неударном слоге первой стопы стоит явно ударное слово «злость» (подлежащее!). Обычно это бывает на первой стопе, однако это не правило. Эти замедлительные полуударения в общем основной схемы не касаются, они могут только разнообразить ее в оттенках. В силу этого мы в основных схемах (наиважнейших) вопроса о полуударениях не касаемся (это уже скорее частные вопросы ритма).

Три метрически значащих слова в стихе разделены «междусловесными промежутками», или «малыми паузами» по Андрею Белому,<sup>3</sup> которые были затем переименованы Томашевским в *словоразделы*, этот термин привился (хотя пишущий эти строки предпочитает ему сокращенный термин *слоры*). Очевидно, что неударный интервал анапеста (два неударных слога от одного ударения до другого) допускает три «паузных формы» или три различных слора:

1) мужской слор: — | ∪ ∪ — (обозначаемый, по Белому, латинской буквой *a*);

2) женский слор: — ∪ | ∪ — (обозначаемый буквой *b*);

3) дактилический слор: — ∪ ∪ | — (обозначаемый буквой *c*).

Приведем примеры. Для слора *a*:

И вошел человек незнакомый...

Оба слора в этой строке Пушкина будут типа *a*, как ясно из схемы

∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪

Для слора *b*:

На кладбище приходит Стамати...

По схеме получаем:

∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ | ∪ — ∪

т. е. оба слора в этой строке будут типа *b*. Наконец, для типа *c*:

Занесенная в озеро бурей...

По схеме —

∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

т. е. оба слора этой строки будут типа *c*. Итак, слор *a* дает разрез между словами сразу после ударения, слор *b* — отступя на один слог после ударе-

<sup>3</sup> Термины «междусловесный промежуток» и его «паузные формы» были введены основателем современного (нового, статистического) русского стиховедения поэтом-символистом Андреем Белым, которому и принадлежит честь открытия этого замечательного ритмического явления (Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 277—281, 403—404, 631 и др.). Белый не без основания считал свои изыскания работами по экспериментальной эстетике (см. его статью «Лирика и эксперимент» в книге «Символизм», стр. 254 и далее). Тонкое замечание о междусловесных промежутках сделал крупный лингвист Н. С. Трубецкой (Основы фонологии. Изд. иностр. литературы, М., 1960 (с послесловием А. А. Реформатского), стр. 61): «Русская метрика зиждется на закономерном чередовании ударных и неударных слогов... границы слова могут приходиться на любое место стиха, и постоянное нерегулярное перераспределение границ слова служит целям оживления и варьирования структуры стиха». Труды Белого, как известно, получили дальнейшее развитие в исследованиях Б. В. Томашевского. К проблеме междусловесных промежутков тесно примыкает вопрос о *заударной* части слова, строении ее, мягких различиях в ударениях и т. п. (ср. любопытное сообщение М. В. Панова в книге: Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 208—214). По вопросу о семантике слоров имеются пока еще только отрывочные, но зато чрезвычайно убедительные наблюдения, в частности замечательные наблюдения С. М. Бонди над стихами Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева. По-видимому, выразительная роль междусловесных промежутков и их вариаций очень велика. Одна из самых замечательных находок С. М. Бонди — песня Мери из «Пира во время чумы», которая делится на две части (описательную и как бы завещательную); первая построена на женской малой цезуре, вторая — на мужской.

ния, слор *c* — отступя на два слога после ударения. Именно Томашевский называл слор *a* — «мужским» слором, слор *b* — «женским», слор *c* — «дактилическим». Он вполне основательно утверждал, что слоры отчетливо различаются на слух.<sup>4</sup>

После этого уже нетрудно представить себе, как могут расположиться слоры в строке трехстопного анапеста, и составить схемы всех возможных *девяти форм* трехстопного анапеста. В табл. 1 приведены все девять схем, равно как и слоры, их определяющие.<sup>5</sup>

Т а б л и ц а 1

№ формы	Схемы	Слоры	
		на 2-й стопе	на 3-й стопе
I	◡◡— ◡◡— ◡◡—	<i>a</i>	<i>a</i>
II	◡◡— ◡◡—◡ ◡—	<i>a</i>	<i>b</i>
III	◡◡— ◡◡—◡◡ —	<i>a</i>	<i>c</i>
IV	◡◡—◡ ◡— ◡◡—	<i>b</i>	<i>a</i>
V	◡◡—◡ ◡—◡ ◡—	<i>b</i>	<i>b</i>
VI	◡◡—◡ ◡—◡◡ —	<i>b</i>	<i>c</i>
VII	◡◡—◡◡ — ◡◡—	<i>c</i>	<i>a</i>
VIII	◡◡—◡◡ —◡ ◡—	<i>c</i>	<i>b</i>
IX	◡◡—◡◡ —◡◡ —	<i>c</i>	<i>c</i>

Разумеется, слор всегда образуется двумя словами, но для того, чтобы определить его положение в стихе, мы относим его к той стопе, которую он разрезает,<sup>6</sup> в некотором противоречии с традицией, которая выражение «на стопе» понимает как «после стопы» — ср. известное пушкинское замечание «Люблю цезуру на второй стопе», хотя, конечно, и здесь было бы правильнее сказать «после второй стопы»; в данном случае, правда, дело упрощается тем, что пушкинская цезура в пятистопном ямбе редко меняет свой слор, однако в нашем случае именно переменчивость слора и является наиважнейшей его особенностью.

Для того чтобы представить себе, каким образом русский стих пользуется этими девятью слоропорожденными формами анапеста, мы в табл. 2 приводим статистику этих форм. При этом обращаем внимание читателя на то, что эта статистика у нас дается по трем важнейшим разделам. Прежде всего представлен анапест классиков (Некрасов, Фет, Полонский и Блок, все вместе, без разбивки по краевулиям) — это основные данные по ритмической структуре русского анапеста в его наиболее употребительной, трехстопной форме (общая численность разобранных стихов — около шести тысяч). Затем приводятся данные по тем особому рода анапестам, которые встречаются в «Песнях западных славян» у Пушкина (разобрано около 300 стихов) и которые были названы пишущим эти строки *квазианапестами* по целому ряду причин. Как известно, «Песни» Пушкина написаны вольным трехударным (и троесловным) стихом, где нередко (около трети всех стихов) можно найти трехстопные анапесты (имеются случаи, отмеченные С. М. Бонди, когда встречается подряд до

<sup>4</sup> «Чувство языкового ритма различает словоразделы» (Б. Томашевский. О стихе. Изд. «Прибой», 1929, стр. 271).

<sup>5</sup> Приведем примеры (из Некрасова) на все наши девять форм: I — «Подари, говорю сапоги»; II — «На стекле надышала пятно»; III — «И детей раздирающий плач»; IV — «А рассыльный таскай шестьдесят»; V — «Понемногу сбывает вода»; VI — «Открывалась болотная гладь»; VII — «Любопытную жизнь бедняков»; VIII — «За пределами душевных оград»; IX — «Поднимается серая пыль».

<sup>6</sup> Точнее, к той стопе, которую разрезают слоры *b* и *c*.



семи строк метрического анапеста; ср. песню «Марко Якубович», строки с 18-й по 24-ю, начиная со строки: «Кажет Марке кровавую рану»; хореев сплошь бывает не меньше). Однако, как это ясно из той же табл. 2,

Т а б л и ц а 2

№ формы	«Классический» анапест	Квазианапесты «Песен западных славян»	Самородные анапесты
I	9,01 (5)	14,47 (7)	8,80 (5)
II	16,76 (7)	11,18 (5)	14,81 (7)
III	5,79 (3)	10,86 (4)	3,08 (1)
IV	17,44 (8)	22,70 (9)	18,33 (8)
V	21,52 (9)	13,81 (6)	28,30 (9)
VI	8,97 (4)	16,45 (8)	8,21 (4)
VII	3,24 (1)	0,66 (1)	3,67 (2)
VIII	13,25 (6)	4,28 (2)	10,12 (6)
IX	4,02 (2)	5,59 (3)	4,68 (3)

ритмическое строение (система слоров) этих анапестов весьма своеобразно — оно как бы приспособлено для того, чтоб эти анапесты было легко преобразовать в пятистопные хорей (которых в «Песнях» тоже около трети) или в паузники (гибриды анапеста и хорей — основных метров «Песен»). Наконец, мы приводим статистику искусственных, *самородных* трехстопных анапестов, полученных из случайных, взятых наудачу троесловных выборов (по три слова) из русской художественной прозы XIX столетия. Эти троесловия, опирающиеся на весьма обширный материал (тридцать тысяч слов русской первоклассной прозы),<sup>7</sup> построены пишущим эти строки для изучения случайно образующихся в прозе словесных комбинаций, которые затем можно сравнивать с подлинными стихами. В результате было получено около семи с половиной тысяч таких троесловий, среди которых нашлось около семисот трехстопных анапестов. Приведем для примера несколько таких самородных анапестов:

- «Ему вспомнились эти рассказы» (Чехов)
- «Можно дать ему кость? — и когда» (Чехов)
- «Посмотреть, как придет пароход» (Чехов)
- «Вот наш домик... Зачем было мне» (Пушкин)
- «Да ведь бричка, шарманка и мертвые» (Гоголь)
- «Я расстался с ним в прошлом году» (Пушкин)
- «Князь подумал с минуту, однако» (Достоевский)
- «Он поспешно оделся, и как» (Толстой)
- «Да уж тут, брат, не нашего мнения» (Достоевский)
- «Вот как! милости просим, — сказал» (Толстой)<sup>8</sup>

Обилие самородных анапестов в прозе как бы подсказывает гипотезу о том, что стих словно «вылупился» из ритмической неопределенности прозы, а специально стихотворное его ритмическое обличье (структура слоров) не так далеко от самородных анапестов; следовательно, дело здесь в значительной степени в самом языке, но не в эстетических намерениях стихотворца (их впечатление лежит гораздо глубже). Отметим, однако, что среди троесловий количество хореев — около одной четверти случаев — гораздо ближе к «нормам» пушкинских «Песен», где их целая треть, чем те же отношения по части анапестов (в «Песнях» — треть, в троесло-

<sup>7</sup> Пушкин, Тургенев, Толстой, Чехов.

<sup>8</sup> Для наглядности мы приводим примеры самородных анапестов, которые в то же время представляют собой и *фразы*; читатель должен представлять себе, что при случайном отборе это совершенно не обязательно.

8 Русская литература, № 3, 1965 г.

виях — одна десятая).<sup>9</sup> Трехсложные размеры вообще (по ритмическому словарю своему) гораздо дальше от прозы, чем двусложные.

Таким образом, в табл. 2 приводятся данные по встречаемости всех девяти форм трехстопного анапеста по трем важнейшим его категориям. Отметим, что по каждой из этих трех категорий указываются два числа: первое представляет собой численность (число случаев, частость, встречаемость) в %, второе (в скобках) — номер (или ранг) по порядку данной численности, если все их подобрать от наименьшего, который обозначается цифрой 1, до наибольшего, обозначенного цифрой 9.

Из табл. 2, кстати сказать, ясно, насколько близко общее строение (по слорам) анапестов «классических» и самородных, а с другой стороны, как своеобразно все строение системы слоров в «Песнях западных славян», из-за чего и необходимо их выделять из анапестов вообще.<sup>10</sup>

## 2

Теперь, располагая достаточными данными по строению русского трехстопного анапеста, мы попробуем на этих данных проверить справедливость утверждений Ю. Н. Тынянова. По первой из наших таблиц мы видим, что самое малое слово, которое может войти в анапест, имеет один слог, самое большое — пять. Кроме того, в стихе вообще должно быть *три* слова, следовательно — соотношения меж длинами слов должны быть вполне определенными, а иначе получается ускорение — трибрахий, как например в некрасовских строках:

Появляется кордебалет...  
Наезжали к нам славянофилы...  
И родню свою длиннобородую...  
Русокудрая, голубоокая... и т. п.

со схемой

○ ○ — ○ ○ ○ — (○ ○)

где на шестом слоге от начала стоит полуударение (метрическое ударение, не подкрепленное словесным). Эти строки до нашего века почти не употреблялись, и мы их в расчет сейчас принимать не имеем оснований.

Теперь рассмотрим, как связаны друг с другом первое и второе слово, которые в стихе стоят рядом. Для этого составим комбинационную таблицу (табл. 3), в которой мы сопоставим встречаемость слов с определенным числом слогов, с одной стороны, в первом слове (величину признака<sup>11</sup> мы расположим по *столбцам* нашей таблицы), а с другой — во втором слове (и величину признака мы расположим по *строкам* таблицы). Там,

<sup>9</sup> Возможно, что в силу этого имеются некоторые основания полагать, что квазианапесты так или иначе привлекали внимание автора «Песен». В троесловных стихах у Кириши Данилова (разобрано около двух тысяч таких стихов) квазианапесты занимают менее одной пятой, хорей в общем около четверти.

<sup>10</sup> Сопоставление табл. 1 и 2 сперва может показаться странным: в самом деле, почему же стих пользуется не всеми формами анапеста в равной мере, причем частость наиболее употребительной формы стиха превышает частость наименее употребительной более чем в шесть с половиной раз (по «классическому» случаю)? Но надобно отчетливо представлять себе, что табл. 1 дает нам «метрическое задание» стиха, которое само по себе никакого отношения к *языку* не имеет, тогда как табл. 2 показывает нам уже результаты, которые получались на практике, когда это метрическое задание предлагалось русскому языку. Вопрос может быть подвергнут дальнейшему изучению, и таковое показывает, что в анапесте метрическое задание является для стиха более важным, чем обычные нормы художественной прозы, тогда как для двусложного метра эти влияния примерно равносильны. Это значит, что метрическое задание анапеста для русского языка как бы *труднее*, чем задание двусложного метра. В анапесте, так сказать, метр подчиняет себе язык, тогда как в ямбе метр и язык участвуют на равных правах.

<sup>11</sup> В статистике мы всегда рассматриваем тот или иной объект с точки зрения величины некоторого его признака; в данном случае признаком слова будет число слогов в нем. Величина признака нередко называется еще *вариантой* признака или просто вариантой.

где перекрещиваются столбец и строка, находится отдельная *ячейка* таблицы (клеточка), и в ней-то мы и поставим в дальнейшем (табл. 4) число случаев (численность), когда такой-то длины первое слово встречалось в строке анапеста рядом со вторым словом определенной длины. При этом следует помнить, что первое слово имеет от 3 до 5 слогов, а второе от 1 до 5 (см. табл. 1).

Для того чтобы ввести читателя в устройство этой не очень сложной, но в высшей степени полезной таблицы, мы сперва расставим по ее ячейкам обозначенные римскими цифрами номера выведенных нами форм анапеста (см. табл. 1). Каждая из девяти форм характеризуется определенной длиной двух первых слов (т. е. двумя числами!), и поэтому ее легко поместить в комбинационную таблицу, руководствуясь величиной признака (число слогов) в первом и во втором слове. Чтобы приучиться к этой расстановке, читатель должен удостовериться, справляясь с нашей первой таблицей, что римские номера форм расставлены *правильно*. Пока наш благосклонный читатель не удостоверится относительно каждого из этих номеров, что тот в таблице стоит на своем месте, он еще не может быть уверен, что усвоил принцип таблицы с двумя признаками. Это все довольно просто, но надо привыкнуть.

Таблица 3

Схема комбинационной таблицы форм анапеста по числу слогов первого и второго слова в стихе

Число слогов первого слова \ Число слогов второго слова	3	4	5	Сумма
5	III			
4	II	VI		
3	I	V	IX	
2		IV	VIII	
1			VII	
Сумма . . . . .				

Графы сумм пока у нас остаются не заполненными, их очередь придет в следующей таблице. Итак, надеемся, что внимательный читатель уже заметил, что эта таблица представляет собой не более как переписанную иначе табл. 1 в том, что касается двух первых слов в стихе. Такую же таблицу мы можем построить еще для второго и третьего слова, а также для первого и третьего. Настоятельно советуем читателю испробовать и построить такие таблицы собственными силами.

Отметим, что число ячеек в табл. 3 равно 15, а заполнены только 9. Пустые ячейки означают, что в анапесте не встречается таких случаев, когда бы первое слово имело, например, пять слогов, а второе четыре слога — такие случаи в метрическом анапесте (без ускорений) невозможны, и их *не бывает*. Шесть пустых ячеек и относятся к подобным случаям (проверьте!).

Теперь укажем, что наша комбинационная таблица относится, как и многие другие статистические орудия, к *распределению* (так называемый *дистрибутивный анализ*) численностей, т. е. встречаемостей. Однако она сложнее обычной кривой распределения,<sup>12</sup> с помощью которой изучается, например, распределение солдат по росту и т. п. Ибо по-

<sup>12</sup> Кривая распределения численностей представляет собой диаграмму, по горизонтали которой отмечены изменения изучаемого признака, а по вертикали — отложено *число случаев* с данной величиной признака.

следняя относится к распределению по *одному* признаку (росту), тогда как наша комбинационная таблица изучает распределения *по двум* признакам (число слогов первого слова и число слогов второго слова), иначе говоря — по двум переменным (ибо оба признака у нас меняются). Определение некоторого предмета по двум признакам — вещь вполне обычная и уже прочно вошедшая в быт: например, в магазине готового платья надо указать два признака пальто — его номер (т. е. ширину вашей грудной клетки) и ваш рост. Естественно, что эти признаки связаны друг с другом, т. е. у рослых людей и грудная клетка шире: математик говорит, что эти признаки зависят друг от друга, они коррелированы.

Отметим, что немедленно сейчас же после размещения в ячейках таблицы наших девяти форм мы замечаем, что эти номера ложатся на плоскости таблицы не случайным и беспорядочным образом, кое-как и вперемешку, но напротив, они идут в очень стройном порядке. Читателю должно быть ясно, что порядок этот *образуется метром* (размером) стиха и что это и есть та самая канва, по которой стихотворец и его родной язык вышивают узоры настоящей поэзии. Ясно, что между длиной (числом слогов) первого и второго слова существует определенная и довольно *жесткая связь*.<sup>13</sup> Читатель не должен пренебрегать этими очень простыми соображениями, которые как бы пересказывают заново вещи, давно ему известные, ибо они здесь пересказываются аналитически и в таком логическом порядке, который как бы обнажает самые основания этого дела.

## 3

После всех этих неизбежных разъяснений приступим, наконец, к настоящему составлению комбинационной (она же корреляционная) таблицы сначала для «классического» анапеста. Для этого мы должны заменить в табл. 3 римские номера анапестических форм теми их численностями (в %), которые приведены во второй графе табл. 2. В ячейках табл. 4 у нас стоят проценты (с двумя десятичными знаками), хотя

Таблица 4

Корреляционная (комбинационная) таблица длины слов  
для первого и второго слова трехстопного  
«классического» анапеста (в %)

Число слогов первого слова \ Число слогов второго слова	3	4	5	Сумма
5	5,79			5,79
4	16,76	8,97		25,73
3	9,01	21,52	4,02	34,55
2		17,44	13,25	30,69
1			3,24	3,24
Сумма . . . . .	31,56	47,93	20,51	100,00

обычно так не поступают, и у нас это сделано исключительно ради того, что проценты для филолога — вещь более привычная. . .

Следующая наша таблица (табл. 5) имеет несколько необычный вид, но мы надеемся, что наш читатель отнесется к этому снисходи-

<sup>13</sup> Математики-вероятностники в этих случаях нередко говорят — «очень тесная связь».

Таблица 5

Корреляционная (комбинационная) таблица длины слов  
для первого и второго слова квазианapestы  
из «Песен западных славян» (в %)

Число слогов второго слова \ Число слогов пер- вого слова	3	4	5	Сумма
5				10,86
4				27,63
3				33,87
2				26,98
1				0,66
Сумма . . . . .	36,51	52,96	10,53	100,00

тельно... Она повторяет табл. 4, но не по «классическому» анапесту, а по квазианapestам «Песен западных славян» (см. табл. 2, графа 4-я), причем ячейки таблицы не заполнены, а даны (для контроля) только суммарные числа; если читатель заинтересуется этим полезнейшим способом анализа, то он может сам заполнить ячейки (клеточки) таблицы, руководствуясь табл. 2, 3 и 4.

Вернемся к табл. 4. Теперь перед нами картина того, что происходит на самом деле, когда метр встречается с живой речью. Начнем рассмотрение таблицы с итоговых полос. По суммам столбцов (нижняя горизонтальная строка) мы видим, что числа сумм по различным длинам слов (3, 4 и 5 слогов) неравны друг другу; наиболее употребительно слово в 4 слога,<sup>14</sup> наименее — слово в 5 слогов. Распределение несимметрично, у него относительно моды (т. е. наибольшего числа случаев; в данном случае это — 47,93) имеется сдвиг в левую сторону, ибо 31,56 больше, чем 20,51. Метр этого от стиха не требует; стих сам рождает это своеобразие. Откуда оно берется? По-видимому, этого требует сам язык, предпочитающий четырехсложные слова и трехсложным и (тем паче) пятисложным.

Суммы строк (правый вертикальный столбец) показывают нам распределение второго слова по длине. Отметим, что ранее всего мы замечаем, что *изменчивость* второго слова (его вариабельность) шире изменчивости первого слова; для первого у нас было три варианты (3, 4 и 5), для второго — целых пять. Отсюда уже можно вывести замечание: в трехстопном анапесте изменчивость второго слова больше, нежели первого, т. е. первое более *устойчиво*. Снова в середине нашего распределения есть наибольшее число (34,55) и снова распределение не симмет-

<sup>14</sup> Напомним кстати: замедления в расчет не принимаются! Читатель должен еще иметь в виду, что корреляционная таблица (общее: корреляционное поле) в наиважнейшем своем образе имеет вполне определенное строение, которое определяется колоколообразным строением двух (суммарных) кривых распределения (так называемая «нормальная поверхность распределения двух переменных»); эта важная подробность строения поверхности распределения вносится в наши таблицы именно *языком*, ибо *метр* (размер), как это явствует из табл. 3, сам по себе предполагает равновероятное распределение (все формы одинаково вероятны!); язык же вносит в стих *естественную тенденцию* всякого эмпирического распределения тесно и определенно группироваться около своего центра (средней) — эта оживляющая свежесть *живого* языка, надо иметь в виду, *усиливает корреляцию*. Значит, метр только предполагает неизбежность корреляции, а стихотворец вносит сюда живой дух языка, который и скрепляет своей могучей организующей силой задание метра с живой художественной речью. Все это, разумеется, не так сложно, по желательнее, чтобы исследователь относился к этому сознательно.

рично, причем эта асимметрия сложнее того, что мы ранее наблюдали: мало того, что число 30,69 больше 25,73, но и число 3,24 меньше числа 5,79. Мы видим, что, начиная снизу, кривая распределения растет энергично и круто, но, перевалив через максимум (моду), кривая опускается более медленным темпом. Мы замечаем, что язык заставляет стихотворца чаще всего брать на втором месте трехсложное слово и (почти наравне с ним) двухсложное. Если бы все формы употреблялись равновероятно, то на каждую варианту второго слова приходилось бы аккуратно по 20,00, однако язык вносит сюда свои решительные коррективы, а на слиянии обычаев языка и требований метра и строится стих. Но действительно ли это — требования языка? Не является ли это отражением творческой индивидуальности четырех наших славных стихотворцев — Некрасова, Фета, Полонского и Блока? Разумеется — нет! Ибо если мы возьмем не вторую графу из табл. 2, но шестую, т. е. численности самородных анапестов из троесловий, то мы получим примерно такое же (т. е. очень похожее — проверьте!) распределение, откуда мы вправе вывести, что это наблюдение связано именно с *языком* художественной словесности. Читатель вправе спросить нас: а откуда мы знаем, что эти распределения похожи одно на другое? Но если обратиться к табл. 2 и сравнить так называемые ранги численностей (т. е. приведенные в скобках их порядковые номера по величине, начиная с наименьшего, равного 1) в графе второй и третьей, то мы заметим, что ранги «классического» анапеста и самородных анапестов расходятся только в трех случаях (для самых редких форм III, VII и IX) и притом расходятся очень незначительно, но ведь *вдобавок* и *вес* (доля) этих трех форм очень невелик, он всего-навсего равен 13,05% для «классического» случая и 11,43% для самородных анапестов. Так как никакой «творческой энергии» стихотворного направления в самородных анапестах не имеется, то ясно, что наше наблюдение относится главным образом к языку.

## 4

После общего рассмотрения суммарных строк мы можем еще вывести статистические сводные характеристики наших двух распределений, т. е. среднюю арифметическую и показатель колеблемости. Начнем со средней для первого слова. В приводимой ниже табличке в первом столбце представлено число слогов (варианты), во втором — вес (число случаев, в %), в третьем — общее число слогов (произведение двух первых столбцов):

$$\begin{array}{r}
 3 \cdot 31,56 = 94,68 \\
 4 \cdot 47,93 = 191,72 \\
 5 \cdot 20,51 = 102,54 \\
 \hline
 \text{Сумма} = 388,95 \\
 \text{Средняя} = 3,8895 \text{ слога}
 \end{array}$$

Величина эта, разумеется, очень близка к четырем. Итак, для вычисления средней мы перемножаем величины признака на численности (т. е. вес каждого признака), складываем эти произведения и делим на общее число случаев (которое нередко статистик называет совокупностью), равное 100%. Прделаем то же самое для второго слова:

$$\begin{array}{r}
 1 \cdot 3,24 = 3,24 \\
 2 \cdot 30,69 = 61,38 \\
 3 \cdot 34,55 = 103,65 \\
 4 \cdot 25,73 = 102,92 \\
 5 \cdot 5,70 = 28,95 \\
 \hline
 \text{Сумма} = 300,14 \\
 \text{Средняя} = 3,0014
 \end{array}$$

Отсюда ясно, что в среднем второе слово на целый слог меньше первого.<sup>15</sup>

Переходим к определению *колеблемости*, второго важнейшего показателя кривой распределения одной переменной. Дело в том, что одна средняя арифметическая еще недостаточна для характеристики кривой распределения. Обычный пример — это две точки на земном шаре с одинаковой средней годовой температурой. При этом одна точка лежит в океане на острове, другая — в пустыне, в глубине материка. Ясно, что на острове царствует мягкий, почти не изменяющийся климат, в пустыне, напротив, наблюдаются крайне резкие изменения температуры. Для острова средняя вполне представительна, ибо отклонения от нее невелики, но для континента средняя представляет весьма умеренный интерес, ибо колебания велики, разнообразны и малорегулярны. Именно эти-то *отклонения от средней* в виде обобщенного показателя и рассматриваются при изучении колеблемости. С этой целью берутся разности меж вариантами и средней (сумма которых, очевидно, будет равна нулю... проверьте!), затем, дабы избавиться от знака отклонения (выше средней или ниже ее?), мы возводим каждое такое отклонение в квадрат. Эти квадраты умножаются на веса (численности вариант), произведения суммируются, из них снова выводится средняя, а из нее

Таблица 6

Варианты	Средняя арифметическая	Разность между вариантой и средней (отклонения от средней)
3	3,8895	-0,8895
4	3,8895	+0,1105
5	3,8895	+1,1105

Таблица 7

Отклонения от средней	Вес, в %	Произведение отклонений на вес
-0,8895	31,56	-28,072620
+0,1105	47,93	+ 5,296265
+1,1105	20,51	+22,776355
Сумма ..		0

извлекается квадратный корень; этот показатель называется средним квадратическим отклонением, стандартным показателем,<sup>16</sup> и обычно статистики его обозначают строчной греческой буквой «сигма». Вычислим сигму для распределения второго слова (табл. 6).

Сумма этих разностей, умноженных на вес, должна равняться нулю (табл. 7).

Идем далее: возводим каждое из этих отклонений в квадрат, умножаем на вес и складываем все эти произведения:

$$\begin{aligned} 0,79121025 \cdot 31,56 &= 24,9705954900 \\ 0,01221025 \cdot 47,93 &= 0,5852372825 \\ 1,23321025 \cdot 20,51 &= 25,2931422275 \end{aligned}$$

$$\text{Сумма} = 55,3489750000, \text{ откуда сигма} = \sqrt{0,553...} \text{ или } 0,777$$

Таким образом, в среднем отклонения от средней выражаются в три четверти слога в ту и другую сторону. Протрепем теперь то же самое для второго слова (табл. 8).

<sup>15</sup> Если мы протрепем те же самые вычисления для самородных анапестов и квазианапестов «Песен западных славян», получим для первого слова в среднем число слогов 3,9178 и 3,7402, для второго — 2,9339 и 3,2105.

<sup>16</sup> Квадратическое отклонение существенно связано со средней арифметической по следующей важной причине: если взять ряд чисел, вывести его среднюю арифметическую, а затем взять отклонения-разности каждого члена ряда от этой средней, то сумма квадратов этих отклонений-разностей будет наименьшей по

Т а б л и ц а 8

Варианты	Средняя арифметическая	Разность между вариантой и средней (отклонения от средней)	Квадрат разности	Вес, в %	Произведение отклонений на вес
1	3,0014	-2,0014	4,056	3,24	13,14144
2	3,0014	-1,0014	1,003	30,69	31,70277
3	3,0014	-0,0014	Около нуля	34,55	0
4	3,0014	+0,9986	0,997	95,73	25,65281
5	3,0014	+1,9986	3,994	5,79	23,12526
				Сумма . . .	93.62228

В результате получим сигму  $\sqrt{0,936\dots}$  или 0,968. Колеблемость второго слова почти в полтора раза больше сигмы первого слова. Второй раз мы вели вычисления с ограниченным числом знаков (как обычно и делается); в первом случае вычисления были произведены с большим числом знаков только для наглядности (дабы читателю легче было следить), а вообще большого числа знаков здесь не требуется.

Итак, при рассмотрении первых двух слов стихотворной строки мы замечаем, что второе слово в трехстопном анапесте обладает по сравнению с первым словом: 1) большей вариабельностью, 2) меньшей средней длиной и 3) большей колеблемостью; в общем второе слово анапестической строки менее устойчиво и в силу этого, вероятно, не столь и выразительно.

## 5

Теперь, когда мы охарактеризовали оба наши распределения, мы можем приступить к анализу самого распределения двух переменных, т. е. того, что находится внутри нашей таблицы.

Уже с первого взгляда можно заметить, что столбики чисел, которые находятся в столбцах (табл. 4), ведут себя вполне определенным образом: *по мере роста числа слогов в первом слове эти столбики регулярно опускаются вниз*. Что это обозначает? Это можно выяснить, вычислив так называемые строевые средние, т. е. средние по каждому столбцу.<sup>17</sup> Сделаем это в табл. 9.

Теперь нам ясно, как *в общем и среднем* отвечает второе слово, когда первое слово увеличивается на один слог. С каждым увеличением первого слова (на один слог) второе тоже понижается приблизительно на один слог. Если первое слово удлиняется, то это ведет неуклонно к тому, что второе слово укорачивается, и наоборот. Это изменение не совсем равномерно, конечно, но оно вполне регулярно и его можно *в общем* считать равномерным. Это и есть та самая закономерность, которая связывает между собой первое и второе слово в трехстопном анапесте. Явление такой не совершенно точной связи называется *коррелятивной связью* (в отличие от связи функциональной, жесткой, какова связь площади квадрата с его стороной). Ряд средних строевых (т. е. средних по столбцам) называется *линией регрессии*.

сравнению с суммой квадратов отклонений от любой иной величины, кроме средней арифметической. Таким образом, эти два показателя неразрывно связаны друг с другом.

<sup>17</sup> Строки и столбцы корреляционной таблицы называются *строями*.



Таблица 9

Столбец слова в 3 слога	Столбец слова в 4 слога	Столбец слова в 5 слогов
5 · 5,79 = 28,95	4 · 8,97 = 35,88	3 · 4,02 = 12,06
4 · 16,76 = 67,04	3 · 21,52 = 64,56	2 · 13,25 = 26,50
3 · 9,01 = 27,03	2 · 17,44 = 34,88	1 · 3,24 = 3,24
Суммы . . . . . 123,02	135,32	41,80
Веса . . . . . 31,56	47,93	20,51
Средние по столбцам . . . 3,898	2,823	2,038

Теперь нам нужно найти ответ еще на один, последний вопрос: действительно ли мы имеем возможность утверждать, что эти изменения в линии регрессии не являются просто делом случая? Как оценить наблюдаемую связь? Для этого существует особый показатель — *коэффициент корреляции*, который в данном случае будет равен — 0,7, что, грубо говоря, значит, что примерно в 70% случаев эта связь несомненна (этот коэффициент изменяется от —1,0 до +1,0) и никаких подозрений о случайности быть не может.<sup>18</sup>

Чтобы читатель мог освоиться с понятием корреляции, мы приведем здесь в самом элементарном виде изложение общих принципов, на которых строится коэффициент корреляции. О существовании связи (взаимной зависимости) между двумя данными эмпирическими рядами мы судим по *согласованности* их колебаний (так называемые *конкомитантные* колебания). Если в одних и тех же случаях оба ряда согласны и систематически поднимаются, то мы заключаем, что между ними существует *положительная* связь, если же они подобным же образом систематически расходятся — что существует *отрицательная* связь. Тут имеются тонкости в сущности двух основных родов: 1) оба ряда могут быть не связаны, но одновременно находиться под действием третьей неучтенной мощной причины, 2) самая форма зависимости может быть более сложной, чем простая согласованность (так связь урожая с осадками до определенного пункта положительна, а за ним — отрицательна, дожди уже «заливают» хлеба), но эти обстоятельства мы в наших объяснениях пока можем опустить.

При изучении согласованности колебаний мы можем спокойно внести два очевидных упрощения:

1) поскольку нам важна только согласованность самих колебаний, мы можем не считаться с тем, *на каком уровне* эти колебания происходят (т. е. не считаться с различием средних), а если так, то мы можем вместо эмпирических данных наших двух рядов брать их *отклонения от средней* (разности, которыми мы уже пользовались);

<sup>18</sup> Более подробные пояснения читатель может почерпнуть из небольшой и вполне компетентной книжки А. К. Митропольского «Элементы математической статистики» (Л., 1965), где имеется обширная библиография (обратите внимание на диаграмму корреляционного поля на стр. 19). Можно рекомендовать читателю другую книгу того же автора (одного из старейших наших статистиков-теоретиков): А. К. Митропольский. Техника статистических вычислений. Физматгиз, М., 1961, где на стр. 129—131 приводятся примеры корреляционных таблиц с различной степенью тесноты связи (коэффициент корреляции меняется от 0 до 1) и многочисленные образцы графиков кривых распределения численностей, а на стр. 372, 377 и 382 даны изображения корреляционных поверхностей распределения. Для изучения математической статистики можно указать книги: Д. Э. Юл и М. Д. Кендэл. Теория статистики. Госстатиздат, М., 1960 (учебник, выдержавший в Англии четырнадцать изданий); а также: Ф. Миллс. Статистические методы. Госстатиздат, М., 1958 (в переводе книги Миллса пишущий эти строки принимал участие).

2) исходя из тех же соображений, мы можем тем же порядком пренебречь и *размахом* колебаний, но коли так, то мы имеем возможность брать наши отклонения от средней в виде частных (отношений) от деления на сигму (показатель колеблемости).

После этих преобразований у каждого из наших рядов средняя будет равна нулю, а сигма — единице. Будем называть наши эмпирические данные прописными буквами: первую переменную — буквой  $X$  и вторую — буквой  $Y$ . Отклонения от средней обозначим строчными буквами  $x$  и  $y$ . Отклонения же, деленные на соответственные сигмы (нормированные данные), мы будем обозначать  $x'$  и  $y'$ . Итак, получаем:

$$x = X - \bar{x}; y = Y - \bar{y},$$

где  $\bar{x}$  и  $\bar{y}$  «с крышечкой» суть средние арифметические рядов. И далее:

$$x' = \frac{X - \bar{x}}{\sigma_x} = \frac{x}{\sigma_x}; y' = \frac{Y - \bar{y}}{\sigma_y} = \frac{y}{\sigma_y}.$$

Если теперь мы перемножим соответствующие  $x'$  и  $y'$  на протяжении всех членов, просуммируем их, а затем возьмем их среднюю (т. е. разделим полученную сумму на число членов), то мы и получим искомый показатель — *коэффициент корреляции*. Ясно, что пока нам встречаются члены с одинаковыми знаками, наша сумма растет, ибо произведение алгебраических величин с одинаковыми знаками положительно. Если же постоянно встречаются члены с разными знаками, то растет отрицательная сумма. Если же все идет беспорядочно, то в конце концов положительные члены будут погашены отрицательными и сумма произведений будет близка к нулю. Итак, коэффициент корреляции будет:

$$r_{xy} = \frac{1}{n} \sum x'y',$$

где  $r$  — обычное обозначение этого коэффициента,  $n$  — число случаев, прописная сигма — знак суммирования всех попарных произведений.<sup>19</sup>

## 6

Теперь анализ наш закончен. И мы можем с полной уверенностью ответить, существует ли явление, отмеченное Тыняновым, и если да, то что обозначает введенное замечательной артистической интуицией этого исследователя понятие *тесноты* стихового ряда (т. е. стихотворной строки).

Во-первых, совершенно ясно, что явление, найденное Тыняновым, действительно существует.

Во-вторых, под *теснотой Тынянова* (которую Тынянов не без оснований называет даже «законом стиха»; см. его работу «Проблема стихотворного языка», стр. 87) надлежит понимать внутрискладовую корреляцию соседних слов, отличающуюся высокой напряженностью и не позволяющую распоряжаться по своему усмотрению каким-нибудь одним словом, ибо выбранная величина одного слова кладет немедленно мощные ограничения длине следующего. Слова в стихе связаны одно с другим по соседству: первое со вторым, затем второе с третьим; однако первое с третьим почти не связано. Впрочем, первое и третье слово сами по себе связаны с характером зачина и с краевзвучием<sup>20</sup> — следовательно, вся стихотворная строка представляет собой очень твердо определенный

<sup>19</sup> О вычислениях коэффициента корреляции см. в указанных выше учебниках.

<sup>20</sup> Тынянов справедливо отмечал значение границ стихотворной строки (см.: Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка, стр. 91).

целостный организм, где все стоит в ряд, неизбежно, плечом к плечу, в великолепной и стройной поэтической *тесноте*.

В настоящее время в связи с усилением аналитического аппарата статистических методов надо иметь в виду, что если в самом начале статистических исследований стиха главное значение имели простые подсчеты, то ныне отнюдь не менее важное место занимают *аналитические выводы* из этих подсчетов, которые способны обнажать подлинные корни наблюдаемых в стихе явлений.

Когда мы изучаем трехсложные размеры (как анапест, которым мы здесь и занимались), то в общем корреляции между первым и вторым словом, а также между вторым и третьим довольно близки друг к другу, так что второе слово более или менее одинаково зависит как от зачина, так и от краезвучия (клаузулы). Положение меняется, когда сам размер становится не совсем симметричным. Если взять не метрические квази-анапесты из «Песен западных славян», но паузники-гибриды оттуда же, то можно заметить, что корреляция в тех случаях более высока, когда сама стопа, которую делит слор, больше. Если вторая стопа четырехсложна, а третья — двусложна, то корреляция выше между первым и вторым словом; если же вторая стопа двусложна, а третья четырехсложна, то выше будет корреляция между вторым и третьим словом. Переноса эти соображения на троесловные строки четырехстопного ямба, можно заключить, что пушкинская реформа усилила значение краезвучия (а стало быть, и рифмы), тогда как державинский величественный стих был все же несколько прозаичнее (можно доказать, что в троесловных для общей структуры слоров зачин имеет большее значение, нежели краезвучие).

Будем надеяться, что тема настоящего сообщения не покажется читателям лишенной известного интереса, а краткое, примерное изложение начатков методики математической статистики окажется полезным при изучении других работ с той же методикой. Читатель сам может легко себе представить, насколько расширяются возможности анализа при овладении такого рода довольно точными способами.

## 7

Заканчивая на этом изложение нашей основной темы, мы попросим теперь у читателя разрешения обратиться вкратце к общим вопросам развития стиховедческой науки в СССР в наши дни.

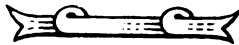
Читателю, разумеется, неизвестно, что в Советском Союзе за последние годы сильно оживилась работа по стиховедению, и ныне уже можно указать на некоторые бесспорные завоевания в этой области. Начало русскому стиховедению было, как известно, положено (в начале нашего века) трудами Андрея Белого и Б. В. Томашевского: это были статистические работы по исследованию *ударности* (или ударного ритма) русского силлабо-тонического стиха. Белый и Томашевский занимались преимущественно двусложными размерами (ямб и хорей). Ныне, в 60-е годы, в связи с работами по теории стиха крупнейшего специалиста по теории вероятностей (и по математической статистике — ответвлению теории вероятностей) акад. А. Н. Колмогорова появился ряд исследований, посвященных другим важным размерам, применение которых особенно возросло в советский период. Это трехсложные (метрически правильные) размеры и многочисленные их разновидности (неточного слогового состава, т. е. с ослабленной силлабикой, а также ослабленной метрикой), которые можно кратко охарактеризовать, сказав, что они относятся к наиболее доступным для исследования формам русского «свободного стиха». Таковы русские паузники («дольники» — по переименованию Брюсова), вольный стих пушкинских «Песен западных

славян» и тот свободный стих, которым писал Владимир Маяковский. Эти работы принадлежат А. Н. Колмогорову,<sup>21</sup> А. В. Прохорову, М. Л. Гаспарову,<sup>22</sup> пишущему эти строки<sup>23</sup> и некоторым другим лицам. Ныне можно сказать, что в основе своей русский свободный стих изучен, причем исследования велись на методологически гораздо более высоком логико-математическом уровне, чем в более ранних работах. Не обследован пока еще 1) русский народно-былинный стих, 2) стих, приближающийся к стилю «раешника» («Балда»), и 3) совершенно безразмерный стих типа отдельных произведений Фета, Блока и Кузмина («Александрийские песни»). Но после преодоления таких труднейших стиховедческих загадок, как паузник, стих «Песен западных славян» и стих Маяковского, решение этих последних важнейших вопросов уже не за горами. А вслед за этим общая теория русского стиха будет уже опираться на нечто значительно более солидное, чем это было в 30-х годах нашего века. Очень важно, что вся методология исследований приобрела сколь возможно строгий, последовательный и отчетливый характер, а в связи с этим и выводы стали действительно доказательными. Существенно, с другой стороны, что общая установка Белого и Томашевского, рассматривавших русский стих как стих ударный по преимуществу, осталась в силе, так что новые исследования идут в русле старой традиции. В общем можно сказать, что вся наша наука о стихе испытала за последние годы коренную перестройку; разрозненные усилия начала века сменились рядом более планомерных начинаний.

Особняком стоят исключительно любопытные, вполне новаторские работы по статистическому исследованию синтаксиса (главным образом по вопросу о длине предложения) и грамматики русской художественной прозы XIX века, в течение последних лет публикуемые Г. А. Лесским в журнале «Вопросы языкознания».

Невозможно, сверх того, обойти молчанием совершенно особые по своему значению стиховедческие труды С. М. Бонди, к сожалению все еще не опубликованные и излагаемые нашим замечательным ученым исключительно в виде лекций в Московском университете. Необычайно ценные, совершенно оригинальные достижения С. М. Бонди по части исследований *выразительного элемента* в стихе в будущем несомненно послужат основанием для целой новой дисциплины в стиховедении.

Все это вместе взятое заставляет нас обратиться к широкому советскому читателю с настоятельным и дружеским призывом — обратить внимание на новое, широкое и многообещающее движение в советском стиховедении.



<sup>21</sup> Ряд статей в журнале «Вопросы языкознания»; целый ряд принципиально важных докладов на специальных съездах, в специальных институтах и университетах, благодаря которым внимание общественности было снова привлечено к статистическому анализу стиха, что с большим интересом отмечалось и за рубежом. Заметим в частности, что А. Н. Колмогоров весьма высоко оценил труды Б. В. Томашевского, впервые применившего теорию вероятностей к изучению стиха, и внес в предложенную Томашевским методологию исключительно важные и плодотворные поправки.

<sup>22</sup> См.: «Теория вероятностей и ее применения», 1963, № 1; «Вопросы языкознания», 1965, № 3.

<sup>23</sup> Который обязан акад. А. Н. Колмогорову целым рядом исключительно важных критических указаний.

# ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

Б. БУХШТАБ

## О ПРИРОДЕ ТЕКСТОЛОГИИ И ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА ОСНОВНОГО ТЕКСТА

В первом номере журнала «Русская литература» за текущий год помещена моя статья «Что же такое текстология?» и там же напечатана реплика Д. С. Лихачева «По поводу статьи Б. Я. Бухштаба».<sup>1</sup>

Основные утверждения названной моей статьи состоят в том, что данное Д. С. Лихачевым определение текстологии как науки, изучающей «историю текста того или иного произведения», ошибочно — и что неверное определение текстологии связано в концепции Д. С. Лихачева с неправильным подходом к проблеме выбора основного текста произведения.

Перед тем как развернуть свою аргументацию, я отметил, что текстологией всегда называли и называют не историю текста, а теорию и практику установления текста; при этом я сослался на определения текстологии, данные Б. М. Эйхенбаумом и Б. В. Томашевским (стр. 66—67). По этому поводу Д. С. Лихачев пишет: «Б. Я. Бухштаб ссылается на авторитеты Б. М. Эйхенбаума и Б. В. Томашевского. Но разве все, что сказано крупнейшими исследователями, незыблемо? Авторитет не в непогрешимости, а в том положительном вкладе, который ученые вносят в развитие науки» (стр. 78). Но разве я говорю, что определение Д. С. Лихачева плохо тем, что оно ново, что оно не соответствует высказываниям авторитетов? Такой мысли в моей статье нет.

«Нет оснований, — пишу я, — отождествлять текстологию с историей текста, переносить название текстологии на историю текста; это создало бы, с одной стороны, ненужный синоним, а с другой — лишило бы имени область филологической деятельности, имеющую большое практическое и научное значение» (стр. 68). «Мне представляется, — отвечает Д. С. Лихачев, — что опасности в этом нет никакой. Для этой области уже давно существуют хорошие названия — „эдиционная техника“ или „техника издания текстов“» (стр. 82). Но ведь сам Д. С. Лихачев отказывается включать в состав текстологической науки «применение выводов текстологического исследования к эдиционной технике» (стр. 69). Речь ведь идет не об «эдиционной технике», а о текстологическом прочтении и научном установлении текстов, которое не является предметом ни истории текста, ни эдиционной техники. Если исключить из последней вопросы выбора основного текста (не относящиеся к ней, как я старался показать в своей статье), — к «эдиционной технике» можно отнести лишь вопросы, не связанные непосредственно с установлением текста (как то: типы изданий, расположение произведений в изданиях, справочный аппарат и т. п.).

Я говорю о том, что в текстологической работе «совершенно необходимо» «установление истории текста публикуемых произведений», но что фиксация текста «зиждется не только на истории его и часто даже в ос-

<sup>1</sup> Ссылки на страницы этих статей даются далее в тексте.

новном не на ней» и производится и в тех постоянных случаях, когда сведений об истории текста нет возможности найти (стр. 67). Между тем Д. С. Лихачев на протяжении всей своей статьи возражает мне так, как если бы я утверждал, что текстолог может пренебрегать материалами и исследованиями по истории текста произведения. Он даже озаглавил один из разделов своей статьи «Можно ли устанавливать текст, не изучая его истории?», как будто бы это является предметом спора. Из приписанных мне утверждений Д. С. Лихачев делает — за меня и от моего имени — выводы, противоречащие всему, что я когда-либо высказывал. В своей статье я поддерживаю обычный текстологический принцип, согласно которому «последняя авторская редакция» «является, как правило, основным текстом, то есть текстом, на основе которого вырабатывается канонический текст» (стр. 73). Я признаю возможность исключений — об этом я говорю дальше, — но исключения не отменяют правила. По словам же Д. С. Лихачева, «Б. Я. Бухштаб предполагает, что „подлинным текстом“ будет тот, который лучше, больше соответствует замыслу автора, более художественен, более логичен, грамматически правилен и т. д.» (стр. 79). Д. С. Лихачев полагает притом, что, по моему мнению, «лучший текст» (я никогда не употреблял такого термина) должен состояться из разных источников, «по кусочкам лучших чтений», в соответствии с субъективными вкусами текстолога, основывающегося «только на своем чутье „лучшего“, „правильного“ и т. п.» (стр. 80). Но защита принципа канонического текста и есть прежде всего защита от субъективности и вкусовщины в текстологии. Запрет же контаминации текстов — одно из элементарных правил текстологии, и странно приписывать мне полное игнорирование этого правила.

Д. С. Лихачев не может отрицать, что установление текста часто производится при отсутствии данных по истории текста. Однако он стремится уменьшить значение этого факта, выдвигая теорию, согласно которой научную ценность имеет лишь такое установление текста, при котором используются данные по истории текста; если же этих данных нет, — возможно лишь механическое применение инструкций, но не творческая работа текстолога. «... Как быть, если полностью и точно установить историю текста не удастся? Каждый текстолог знает, что это случается очень часто; сохранившийся материал нередко не позволяет точно решить многие вопросы истории текста. Вот в этих случаях приходится прибегать к правилам, к различного рода формальным способам выбора текста. Формальные правила подготовки текста мною не отвергаются. Но надо понять, что к этим механическим приемам мы только вынуждены прибегать, когда невозможны исторические» (стр. 81).

Так ли это? Действительно ли при неизвестности истории текста текстологические решения более легки и единообразны? «Полная „Текстология“»<sup>2</sup> Д. С. Лихачева никак этого не подтверждает. В параграфе «Конъектуры» дан ряд примеров того, как текстолог именно при отсутствии данных по истории текста (чаще всего при наличии одного источника текста) «вынужден прибегать» отнюдь не к «механическим приемам», а к творческому восстановлению текста. Опыт работы над произведениями новой литературы заставляет думать, что сложные текстологические казусы обычно легче решать при наличии нескольких источников текста, различных материалов, связанных с текстом, чем когда нет ничего, кроме одного единственного источника текста. Обычно

<sup>2</sup> «Буду называть для удобства, — пишет Д. С. Лихачев, — мою книгу „Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв.“ (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962) полной „Текстологией“, а книгу „Текстология. Краткий очерк“ («Наука», М.—Л., 1964) — краткой „Текстологией“» (стр. 76). Далее в тексте ссылки на «полную „Текстологию“» обозначены цифрой после букв П. Т., на «краткую» — цифрой после букв К. Т.

в подобных случаях (хотя, конечно, не только в этих) параграфы инструкций неприменимы, а приходится прибегать к филологической эвристике, требующей от текстолога, как я писал в своей статье, «размышления, поиска, догадки, „филологического остроумия“» (стр. 67). Но логика спора вынуждает теперь Д. С. Лихачева не допускать возможности научно-законного решения в случаях, не решаемых ни на основании истории текста, ни на основании механически применяемых инструкций. «Мне хотелось бы знать более подробно, — обращается он ко мне, — ... что такое эти „догадки“, „размышления“, „филологическое остроумие“, „проникновение“. Ведь все это совершенно неопределенно. Все это мой оппонент противопоставляет изучению истории текста, которая единственно может дать определенность методу и цели изучения. ... Я ищу более точной методики, чем „догадки“ и „филологическое остроумие“» (стр. 79).

Признаюсь, я в самом деле не знаю, чем — в любой науке, в том числе и в текстологии, — можно заменить размышление, догадку, остроумие. Полагаю, однако, что этого не знает и мой оппонент, ибо он пользуется теми же понятиями, что и я. Так, еще во «Введении» к «полной „Текстологии“» он пишет: «Чем большим запасом организованных фактических знаний, касающихся эпохи изучаемого произведения, располагает текстолог, тем у него больше возможностей для различных *догадок* в области установления истории текста произведения» (П. Т., 52). В параграфе «Конъектуры» Д. С. Лихачев сочувственно цитирует слова В. Н. Перетца о восстановлении испорченных чтений «с помощью конъектур, т. е. различного рода соображений и *догадок*» (П. Т., 149). Здесь же Д. С. Лихачев говорит об «*остроумных* конъектурах» (П. Т., 152), об «эрудиции и *остроумии* знатоков» (П. Т., 154), о том, что «конъектуральные исправления требуют *остроумия* и находчивости» (П. Т., 155. Курсив всюду мой, — Б. Б.).

Д. С. Лихачев аргументирует и тем, что любое исправление текста является установлением факта его истории. «Исправляя ошибку, мы предварительно констатируем, что здесь ошибка, т. е. уже предполагаем некоторую историю данного места текста» (стр. 81). Это верно, — но здесь и сказывается различие между текстологией и историей текста: один и тот же факт имеет совершенно разное значение для текстологии и для истории текста данного произведения. Так, посмертные переиздания обычно не имеют большого значения с точки зрения *истории* текста публикуемого произведения, но могут иметь исключительное значение в *установлении* текста. Например, название «История села Горюхина» впервые появилось лишь в издании 1910 года; ранее «Горюхино» читалось как «Горохино». Установление правильного заглавия имело огромное текстологическое значение, поскольку слово «Горюхино» дает семантический ключ к произведению, раскрывая народное горе как подспудную, но основную его тему; между тем как факт *истории текста* сводится лишь к тому, что до 1910 года заглавие произведения печаталось неправильно, а после этой даты стало печататься правильно, — факт сам по себе довольно скромного значения.

Д. С. Лихачев утверждает, что история текста — особая, самостоятельная наука. Особая, самостоятельная наука должна иметь четкие границы. В связи с этим я указал в своей статье, что формулировки Д. С. Лихачева не дают возможности отграничить историю текста от истории произведения или вообще словесного памятника. Кроме приведенных мною, можно процитировать и другие формулировки аналогичного содержания, например: «Текстология в современном ее понимании возросла до пределов изучения литературной истории отдельного памятника» (П. Т., 24); можно указать ряд мест, в которых история памятника и история текста памятника явно выступают как синонимы

(см. П. Т., 35, 37, 38 и др.). Утверждение Д. С. Лихачева, что приведенные мною выдержки значат в контексте не то, что вне контекста (стр. 77), представляется мне несостоятельным. Не имея возможности приводить большие цитаты, я могу только отослать читателей к соответствующим местам текста.

Но у Д. С. Лихачева есть и другой аргумент. Он утверждает, что дал такие определения понятий «текст» и «произведение», которые гарантируют его от смешения того и другого, — и даже самая мысль, будто он недостаточно разграничил историю текста и историю произведения, могла появиться у меня лишь потому, что я не вникнул в эти определения (стр. 76). Постараюсь вникнуть.

Вот определение произведения: «С текстологической точки зрения произведением следует называть текст, объединенный единым замыслом (как по содержанию, так и по форме) и изменяющийся как единое целое. Я подчеркиваю последнее (изменение как единого целого) как наиболее важное для текстолога, позволяющее считать, что текстовое целое осознавалось как особое произведение в прошлом» (К. Т., 10).

Я хорошо понимаю, какое значение выделенный здесь основной признак понятия имеет для древнерусской литературы, где произведения (как правило, не авторские) под рукой различных книжников постоянно объединяются, разъединяются, входят частями в состав новых произведений и т. п. Но этот признак несуществен для новой литературы, где единоецелостность и границы произведения, как правило, твердо определены волей автора.

Определение понятия «текст» гласит: «Текст — это языковое выражение замысла его создателя» (К. Т., 9). Дает ли это определение возможность отграничить «текст» от «произведения»? По-моему, не дает. Не дает потому, что в произведениях словесности нет ничего, что было бы выражено не языком, а как-либо иначе. «К тексту, — поясняет автор, — не относятся особенности почерка рукописи, графики, типографского шрифта, рисунки автора на полях рукописи и пр.» (К. Т., 9). Разумеется. Но ведь все это в такой же мере не относится и к произведению.

Стремясь теперь уточнить различие между произведением и текстом, Д. С. Лихачев поясняет: «Планы романа — это не текст романа. Записные книжки, письма, где отразился замысел и его эволюция, — не текст» (стр. 77). Это справедливо, — но ведь планы, записные книжки, письма — это и не *произведение*.

«Если Б. Я. Бухштабу показались недостаточными эти мои определения, — пишет Д. С. Лихачев, — можно было бы обратиться к моей полной „Текстологии“, где сделано то же самое более подробно и есть ссылки на другие попытки определения понятия „текст“» (стр. 75).

Обращение к «полной „Текстологии“» не дает указанных результатов. Помимо известного уже нам определения текста, мы узнаём из соответствующего параграфа, что понятие «текст» «недостаточно дифференцировано», неоднозначно, очень сложно, «требует еще своего изучения», что автору «неизвестна ни одна советская текстологическая работа, в которой было бы обстоятельно рассмотрено и обсуждено основное понятие текстологии — „текст“, а из иностранных он может указать лишь на книгу Поса, в которой, однако, «понятие „текст“ рассмотрено под углом зрения гуссерлианства» (П. Т., 114, 116).

Свидетельством недифференцированности и неоднозначности понятия «текст» является сама статья Д. С. Лихачева. Он усматривает недостаток термина «критика текста» в том, что «слово „текст“ поставлено в этом термине в единственном числе („критика текста“, а не „критика текстов“), между тем как «текстолог обязан прежде всего привлечь все сохранившиеся тексты» (стр. 84). Если так, то почему же науку, за которую ратует Д. С. Лихачев, он называет историей *текста* (а не *текстов*)



того или иного произведения? Очевидно, потому, что в цитированном месте статьи под «текстом» надо понимать текст каждого источника, в то время как в других местах статьи под словом «текст» разумеется текст произведения — понятие, включающее в себя тексты отдельных источников и, так сказать, стоящее над ними.

Итак, предложенные Д. С. Лихачевым определения понятий «текст» и «произведение» не дают возможности четко отделить «историю текста произведения» от «истории произведения». Я не хочу этим сказать, что невозможно найти другие, более приемлемые определения понятий «произведение» и «текст». Но каковы бы ни были эти определения, отделять в качестве особой науки историю текста произведений от истории этих произведений — нецелесообразно. В своей статье я уже цитировал слова Д. С. Лихачева: «В историю текста произведения входит его литературная история и внелитературная, творческая история памятника и все те нетворческие моменты, которые привели к изменению текста» (К. Т., 6). Нужны ли в принципе два исследования, одно из которых изучало бы все эти моменты с точки зрения истории произведения (но не касаясь его текста), а другое — с точки зрения истории текста того же произведения? Не очевидно ли, что история произведения включает историю его текста?

Столь же неясно в концепции Д. С. Лихачева соотношение истории текста с историей литературы. Я говорил об этом в своей статье; обращусь к тем разъяснениям, которые теперь дает Д. С. Лихачев, и прежде всего процитирую три места с трех первых страниц его статьи: «Да, история произведения не может быть предметом особой науки. Это ясно. Но текст и произведение не одно и то же» (стр. 76). «Само собой разумеется, что история литературы далеко не исчерпывается историями текстов отдельных произведений, но они существенны, особенно в литературе древнерусской» (стр. 77).<sup>3</sup> «Изучение творческой истории не имеет своей особой научной методик. Изучение же изменений текста, установление этих изменений, установление последовательности изменений и т. п. имеет свою методику, интенсивно развивающуюся еще со времен ученых гуманистов, впервые придавших „критике текста“ научный характер. Эта методика с самого начала применялась не только для литературных памятников, но и для исторических. Эта особая дисциплина всегда обслуживала все гуманитарные науки, имеющие дело с текстами произведений и документов. Она не может быть агрессивно включена в одну из наук — историю или литературоведение. Практиками и теоретиками критики текста выступали юристы, библеисты, историки науки, языковеды и т. д. Ее методика всегда была особой» (стр. 78).

Итак, история текста — отдельная, особая, самостоятельная наука, но эта самостоятельная наука входит в историю литературы, — входит даже не в качестве самостоятельного раздела, но инкорпорируясь «историями текстов отдельных произведений». В то же время она не может быть «агрессивно включена» в историю литературы, — не только потому, что она самостоятельная наука, но и потому, что истории текстов входят не только в историю литературы, но и в другие науки: историю права, религии и т. д.

Противоречивость этих тезисов очевидна. Логическая природа противоречия — в подмене субъекта суждения. Отождествив нетождественные понятия текстологии и истории текста, автор на самом деле имеет в виду то одно, то другое. Только во второй из приведенных цитат речь идет об истории текста; в первой и третьей имеется в виду текстология в обычном смысле этого слова. Говоря о самостоятельной науке с особой

<sup>3</sup> В «полной „Текстологии“» Д. С. Лихачев называет историю текста «важнейшей частью истории литературы в целом» (II. Т., 24).

методикой, Д. С. Лихачев указывает на признаки текстологии в обычном смысле слова; недаром он предпочитает здесь употреблять термин «критика текста», к которому (как я указывал) он иронически отнесся в своей книге.<sup>4</sup> Когда же имеется в виду собственно история текста, Д. С. Лихачев предпочитает говорить не об истории текста вообще, а об «историях текстов отдельных произведений». Вспомним формулировки его «полного» и «краткого» курсов: «Текстология изучает историю текста произведения» (П. Т., 52), «Текстология изучает историю текста того или иного произведения» (К. Т., 5). Помимо воли автора в этих формулировках отразился тот факт, что научную цельность может иметь история отдельного произведения, но, как я уже писал, «сумма исследований по истории отдельных произведений (или их текстов) не может образовывать единой и цельной науки» (стр. 66). Другое дело текстология; это филологическая дисциплина со своей методикой и структурой, какие бы тексты она ни устанавливала: литературно-художественные, научные, хозяйственные, религиозные и т. д.

Когда Д. С. Лихачев говорит, что установление изменений текста, установление последовательности этих изменений имеет свою методику, — он прав. Но установление изменений текста принадлежит к текстологии — области знания, занимающейся установлением текста. Устанавливается ведь не только окончательный текст, но и предшествующие ему тексты. В любом академическом издании, кроме окончательного текста, печатаются другие редакции, варианты печатных, беловых, черновых текстов, расположенные в таком порядке, чтобы читатель мог проследить последовательные изменения каждого стиха, каждого отрезка текста.

Может быть, Д. С. Лихачев и называет историей текста работу по установлению текста и ее результаты? Нет, он понимает, что историческая наука не может состоять из суммы установленных текстов. В «полной „Текстологии“» он пишет: «Историю текста произведения нельзя представлять себе... как смену вариантов и разночтений» (П. Т., 53).

Значит ли это, что Д. С. Лихачев включает в понятие истории текста и работу по установлению текста, и исследования по истории текста? По существу, очевидно, так. Но работа текстолога и историческое исследование имеют настолько разную структуру, что прямо объявить установление текста частью истории текста Д. С. Лихачев не решается и на мой вопрос об этом (стр. 69) отвечает уклончиво: «...нужно... прочесть текст прежде, чем изучать его историю. Прочтение текста... подчинено задачам изучения его истории и уже включает в себя элементы этой истории, оно невозможно без элементарных предварительных представлений об истории текста» (стр. 88).

Итак, научное прочтение и установление текста взаимосвязано с изучением его истории. Но одно дело — тесная связь между областями знания, другое — включение одной из них в состав другой. Все со всем связано в науке. Напомним Д. С. Лихачеву один из его афоризмов: «Но разве есть у нас изолированные науки, науки не „общающиеся“ с другими?» (стр. 78). Исследование по истории словесного памятника зиждется на установлении его текста — как в окончательном виде, так и в его эволюции, а это установление требует полного знания истории памятника (если

<sup>4</sup> Д. С. Лихачев ставит своих критиков в трудное положение, объясняя теперь, что ироническое употребление тех или иных терминов в его книге не означает их отвержения, так как всю свою «краткую „Текстологию“» он написал в ироническом тоне: «Признаю: немного иронический тон свойствен всей моей краткой „Текстологии“. И это потому, что критический дух я считаю органическим свойством науки» (стр. 86). Не страдает ли скорее дух научной критики от такой всесторонней иронии?

для нее есть материалы), — но это не значит, что можно поставить знак равенства между текстологией и историей текста или включить одно из этих понятий в другое.

Идентификация текстологии и истории текста связана с негативным подходом к проблеме выбора основного текста. Этот подход ярче всего, на мой взгляд, сказался в следующем положении Д. С. Лихачева: «В произведениях нового времени и особенно в произведениях древних большое значение имеет вопрос о расположении редакций произведения в изданиях. Расположение редакций произведения в правильной временной последовательности их создания позволяет правильно понять их идейный и художественный смысл. . . Поэтому последовательность редакций должна была бы быть хронологическая. Но из этого правила обычны исключения — в изданиях для массового читателя. В последних. . . впереди печатается лучшая редакция (канонический текст произведения; обычно, но не всегда, лучшая редакция из авторских — последняя). В научных изданиях, рассчитанных на неспециалистов, также принято окончательную редакцию печатать первой. . . Итак, в расположении произведений и их редакций в издании есть непоследовательность: исторический принцип расположения нарушается там, где доминируют интересы неквалифицированных читателей» (К. Т., 92—93).

Понятно, что в изданиях древних неавторских памятников, разные редакции которых сменяли друг друга иногда на протяжении столетий, правилен тот метод расположения текстов, который рекомендует Д. С. Лихачев. Но он рекомендует этот способ расположения *вообще*, — и это, по моему мнению, характерный пример недоучета специфики «новой» текстологии в его книге. Вовсе не только «в научных изданиях, рассчитанных на неспециалистов», вовсе не только «там, где доминируют интересы неквалифицированных читателей», — в любом издании произведений нового времени, рассчитанном на специалиста-исследователя, в любом академическом собрании сочинений писателя «каноническая» редакция печатается в основном тексте, а прочие редакции — в разделе «Другие редакции и варианты». Иной композиции издания авторских произведений не существует, и она неосуществима, ибо установление канонического текста необходимо не только «в целях массовых изданий» и вообще не только в издательских целях.

Не признавая выбора основной редакции как научной проблемы, Д. С. Лихачев, естественно, рассматривает понятие «канонического текста» не как научное понятие, а лишь как уступку «практическим целям массовых изданий» (К. Т., 82).

В своей статье я говорил о том, что канонический текст не может пониматься как «текст раз и навсегда закрепленный», что его возможно установить на уровне знаний данного времени, но не навеки (стр. 70). Д. С. Лихачев отвечает на это, что слово «канонический» не может означать ничего другого, кроме как «„узаконенный“, „утвержденный в качестве образца“, „незыблемый“ или еще „утвержденный в качестве церковного канона, причисленный к лику святых“» (стр. 85). Но я уже сказал, что не стою за слово «канонический», что его можно заменить словом «дефинитивный» или другим синонимом (стр. 71). Однако Д. С. Лихачев настаивает именно на термине «канонический текст» и на том, чтобы понимать под ним текст «незыблемый». При ином взгляде, утверждает Д. С. Лихачев, «никакого канонического текста нет и не может быть, так как предвидеть научные выводы за много лет вперед нельзя» (стр. 85). Станный, казалось бы, аргумент со стороны ученого, который в этой же статье много говорит о том, что в науке нет ничего незыблемого. Почему он признает научные понятия и законы, хотя они могут быть в дальнейшем изменены, а канонический текст признает лишь под условием его неизменности? Очевидно, именно потому, что для

него канонический текст — понятие ненаучное, результат посторонних науке целей.

Д. С. Лихачев не согласен с тем, что его точка зрения логически ведет к отстранению ученых от подготовки текста (по крайней мере в неакадемических изданиях). Но с «незыблемыми» текстами науке делать нечего, «незыблемыми» могут быть только приказы начальства (пока их не отменят), и, если понимать дефинитивный текст как «раз и навсегда закрепленный», — текстологов надо заменить аккуратными исполнителями предписаний издательских начальников.

Д. С. Лихачев утверждает, что я неверно передал его точку зрения на проблему канонического текста, ибо он «только и твердит о том, что все приемы издания текста должны основываться на изучении его истории» (стр. 81). «...Выбор текста для издания, — пишет он, — делается из чего-то, из каких-то определенных текстов, значит эти тексты надо установить, надо знать их положение в истории текста» (стр. 84). Но чтобы сделать выбор, мало знать, из чего можно выбрать, надо еще иметь принцип выбора, — а при презумпции равенства всех редакций перед историей никакого выбора сделать нельзя. И пусть, по словам Д. С. Лихачева, надо «добиваться единого текста в изданиях для широкого читателя» (стр. 85. Курсив мой, — Б. Б.), — изучение истории текста само по себе такой возможности не даст.

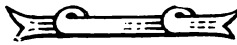
Правда, Д. С. Лихачев, отвечая мне, указывает, что он не против того, чтобы канонический текст (ненужный для научных изданий, но необходимый для массовых) выбирался с учетом авторской воли. «У меня нет неприязни к принципу авторской воли, — пишет он, — у меня есть неприязнь к слишком скорому, механическому, „облегченному“ его применению» (стр. 88). Разумеется, в науке ничего не следует делать слишком поспешно и облегченно. Но если признавать авторскую волю главным критерием выбора канонического текста, — надо говорить о принципе авторской воли в конструктивном плане, а не только в негативном, как это делает Д. С. Лихачев, акцентируя лишь неясность, неустойчивость, нетворческие мотивы авторской воли и т. п., отводя в сущности проблему авторской воли на том основании, что она «мало изучена» (стр. 86), что «может быть авторская воля, а может быть и авторское „безволие“», что автор мог согласиться с поправками друзей, «не подумав, или изменил свои убеждения, или поддался давлению цензуры, или... или. Эти „или“ могут быть так же разнообразны, как и сама жизнь» (стр. 87). Каждый текстолог знает эти «или», — но подчеркивание только этой стороны вопроса клонится к тому, чтобы отстранить самый принцип авторской воли; отстранив же его, мы лишились бы всякой путеводной нити при выборе текста.

В своей «полной „Текстологии“» Д. С. Лихачев писал: «Ясно, что текстолог-медиевист в основном стоит лицом к лицу с иными задачами, чем текстолог, занимающийся литературой нового времени» (П. Т., 41). К сожалению, ни в «краткой „Текстологии“», ни в статье Д. С. Лихачева эта правильная мысль никак не отразилась. Напротив, создается впечатление, что автор не только не усмотрел никакой специфики в «новой» текстологии, но всякое расхождение ее с «древней» текстологией склонен считать результатом невежества и ограниченности. «...Общий недостаток текстологии нового времени, — пишет он, — отсутствие точного определения основных понятий текстологии («текст», «произведение» и пр.). Отрицая возможность единой текстологии, почему все-таки не обратиться за этими определениями» туда, «где эти определения имеются?» (стр. 88).

После глубоких и блестящих работ Томашевского, Бонди, Эйхенбаума, Винокура выставлять советскую текстологию новой литературы сферой теоретической беспомощности — несправедливо.

Д. С. Лихачев называет свою книгу, посвященную частной текстологии — «полной „Текстологией“», а книгу, претендующую на универсальность, — «краткой „Текстологией“». Он признает тем самым, что попытка создать *всеобщую* текстологию посредством сокращения *специальной* текстологии. И так оно и есть. Сравнивая «краткую» «Текстологию» с «полной», трудно обнаружить в ней что-нибудь существенно новое, связанное с расширением темы. Очевидно, что такой метод создания универсальной текстологии можно применить только будучи уверенным, что в других областях текстологии нет существенных проблем, которые отсутствовали бы в текстологии древнерусской литературы, нет вопросов, которые надо было бы ставить и решать иначе.

В конце своего ответа мне Д. С. Лихачев пишет: «... нельзя огульно отрицать возможность выявления общих принципов текстологии» (стр. 89). Я вовсе не отрицаю такой возможности и начал свою статью с того, что «задача построения общей теории текстологии правомерна и актуальна» (стр. 65). Думаю, что каждый текстолог, не равнодушный к научным принципам и методологии своего дела, будет приветствовать стремление создать общую теорию текстологии. Но попытка создания такой теории на основе частной текстологии должна быть связана с вводом и конструктивным решением новых проблем, с расширением и уточнением ряда определений, с превращением многих рекомендаций в варианты, рядом с которыми должны быть показаны иные возможности решений, соответствующие специфике других областей текстологической работы. «Не будем прятаться за „специфику материала“», — пишет мой оппонент (стр. 89). Не будем. Но не будем прятаться и от специфики всех тех областей, которые должны войти в сферу наших обобщений.



## К СПОРАМ О ТЕКСТОЛОГИИ

Помещенный в № 1 журнала «Русская литература» обмен мнениями по самым основным и самым насущным проблемам текстологии очень содержателен и с большим интересом читается всеми, кто следит за развитием этой быстро развивающейся отрасли филологической науки, тем более — непосредственно в ней работает.

Начало дискуссии положил Б. Я. Бухштаб — один из видных наших текстологов, высказавший свое несогласие с основными положениями книги Д. С. Лихачева «Текстология. Краткий очерк» (М.—Л., 1964), которая и предназначалась как раз для спора и представляет собой, по определению самого автора, «тезисы, объявляемые перед спором». Эта небольшая по объему книга, как и подобает «тезисам», концентрирует колоссальное количество наблюдений и обобщений, составляющих содержание целой серии статей и книг Д. С. Лихачева. Поэтому спор должен вестись (на этом очень убедительно настаивает Д. С. Лихачев) не только с последней — «тезисной» книгой, а учитывая все выступления Д. С. Лихачева по вопросам текстологии и прежде всего капитальный труд «Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв.» (М.—Л., 1962). В очень короткий срок эти работы получили всеобщее признание как у нас в СССР, так и за рубежом и составляют целый этап в развитии текстологии. Уместно говорить (да и говорится действительно) об их мировом значении — наряду со всемирно известными трудами по текстологии К. Лахмана, Ш. Бедье, Б. В. Томашевского, Дж. Паскуали.

Основной пафос работ Д. С. Лихачева — борьба с распространенным, особенно за рубежом, механистическим догматизмом, фиксирующим лишь отдельные изменения текста в процессе сличения, предпринимаемого без ясного представления о цели и смысле этой работы. Д. С. Лихачев хорошо видит задачи своего исследования. Опираясь на традиции А. А. Шахматова, выдающаяся роль которого в формировании системы принципов современной текстологии, специально самим Шахматовым не декларированных, стала известной благодаря работам Д. С. Лихачева, — автор «Текстологии» обосновывает комплексный подход к проблемам этой науки, исходящий из идеи взаимосвязанности всех текстологических фактов, важных поэтому не столько в своей обособленности, сколько в совокупности и системе, при учете которой все может быть понято и объяснено исторически. Важнейшим принципом текстологии Д. С. Лихачев выдвигает изучение «изменения текста памятников не только по их внешним признакам, но и в связи с изменением содержания памятников — их идейной направленности».<sup>1</sup> Он придерживается широкого взгляда на текстологию как на область, связанную «со многими науками и со многими сторонами жизни»,<sup>2</sup> видит за текстом человека, его создавшего или изменившего по тем или иным причинам. Широкое понимание задач и принципов текстологии и историзм — необходимейшие условия диалектико-материалисти-

<sup>1</sup> Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 46.

<sup>2</sup> Там же, стр. 305.

ческого подхода к проблемам науки — составляют основу текстологической концепции Д. С. Лихачева. Автор «Текстологии» непримирим ко всем проявлениям текстологического догматизма и призывает «следовать не „правилам“, а многообразию жизни»,<sup>3</sup> «во всем соблюдать историчность»;<sup>4</sup> ставит приемы исследования в зависимость от конкретного материала. Позитивная текстологическая методика в книгах и статьях Д. С. Лихачева разработана очень основательно и широко и сведена в систему, внутренняя логика которой подсказывает решение и таких вопросов, которые, может быть, специально и не предусматривались (хотя в обстоятельной работе Д. С. Лихачева такие незатронутые вопросы чрезвычайно трудно назвать). Представляется поэтому не только неверным, но и несправедливым в отношении работы Д. С. Лихачева «Текстология. Краткий очерк» говорить, как это делает Б. Я. Бухштаб, что в ней критикуются механические и формальные применения правил и рецептов, но «о немеханическом, неформальном применении этих принципов речи нет».<sup>5</sup>

Написанная на материале русской литературы X—XVII веков, основная книга Д. С. Лихачева имеет, в сущности, общетекстологическое и общефилологическое значение. Она обобщает огромный опыт советских литературоведов-текстологов, работающих на материале всех видов литературы, древней и новой, учитывает состояние и традиции зарубежной науки и открывает широкие перспективы дальнейшего развития теории и практики всей текстологии.

С этой общетекстологической точки зрения книга Д. С. Лихачева «Текстология. Краткий очерк» в известном смысле представляет еще большую ценность и интерес, так как в лаконичной, но чрезвычайно емкой форме она дает квинтэссенцию, свод текстологических обобщений, обязательных для текстологов всех специальностей. Как бы ни относиться к высказанным в этой книге конкретным соображениям, — нельзя не ценить инициативу ученого, сделавшего шаг к совершенно необходимому преодолению того разобщения, которое неоправданно, в значительной мере случайно образовалось между текстологами, работающими на материале разновременных литератур: античной литературы, медиевистики, новой русской литературы и т. п. Хотя во всех этих случаях изучается литература, литературные тексты, — до сего времени было принято считать их то ли разными науками, то ли разными отделениями одной науки — со своими предметами, методами, терминологией. . . В каждой из этих областей действительно имеют дело с разными условиями создания и бытования, с различной сохранностью литературных памятников и с разным характером интереса к ним различных групп читателей нашего времени. Однако различия эти, скорее количественные, чем качественные, не дают оснований для размежевания по этим отделам текстологии, которая в принципе как наука — едина. В ней мы имеем общий предмет, общий метод, одни и те же категории и понятия, случайно, по неосведомленности в смежных областях наделенные в некоторых случаях разными терминами. Даже появившиеся в последнее время первые специальные работы по такой специфической отрасли нашей науки, как текстология фольклористическая,<sup>6</sup> обнаруживают, что ведущие проблемы, закономерности и методика и в этой области остаются в основном общими, или во всяком случае общего здесь гораздо больше, чем прежде казалось. Это и объективно так, да мы и сами не заинтересованы, если хотим видеть текстологию широкоперспек-

<sup>3</sup> Там же, стр. 308.

<sup>4</sup> Там же, стр. 393.

<sup>5</sup> «Русская литература», 1965, № 1, стр. 73.

<sup>6</sup> Б. Н. Путилов. Вопросы текстологии произведений русского фольклора. В кн.: Издание классической литературы. Из опыта «Библиотеки поэта». Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 17—58; К. В. Чистов. Современные проблемы текстологии русского фольклора. М., 1963.

тивной наукой, дробить ее на куски и отделять в этом отношении новую литературу от древней непроходимыми перегородками. А как быть в таком случае с переходными явлениями? Древняя литература ведь не вдруг стала «новой». Текстология вообще развилась на античном и средневековом материале, а на литературу нового времени только распространилась.

Можно специализироваться на литературе определенного периода, на определенном круге писателей или даже на творчестве одного писателя, как это часто бывает с историками литературы, но это вовсе не значит, что не существует текстологии как единой науки о текстах литературы.

Странно, что Б. Я. Бухштаб, в начале своей статьи признавая «построение общей теории текстологии» задачей «правомерной и актуальной» (стр. 65), в итоге своего рассмотрения как будто бы не находит к этому реальных возможностей.

Между тем опыт Д. С. Лихачева свидетельствует о том, как плодотворны поиски общей методики для развития текстологии всех видов литературы. Я не знаю, кто из текстологов трех последних десятилетий так много сделал для развития текстологии *новой* литературы, как Д. С. Лихачев, работая на материале главным образом *древней* русской литературы, — потому что, выражаясь словами В. Шкловского, книга Д. С. Лихачева «говорит не только о том, как исследовать тексты древней литературы, — она показывает, как надо вообще исследовать текст».<sup>7</sup>

Д. С. Лихачев пересматривает самое содержание текстологии, выводя ее за рамки традиционного узкого понимания как вспомогательной дисциплины, обслуживающей практические потребности издания текстов. Одно из главных его положений состоит в том, что как наука текстология должна отделяться от техники издания текстов, которая является только одним из практических применений текстологии. Это — несомненно прогрессивная тенденция, соответствующая как потребностям современного литературоведения, так и самой текстологии, которая именно этим путем скорее всего будет развиваться в подлинную науку. Совершенно справедливо в отзывах рецензентов это разделение расценивается как «новое» и «очень перспективное».<sup>8</sup>

Заметим кстати, что при такой постановке вопроса, когда текстология — исследование (а не только издание) текстов, заметно возрастают шансы единой текстологии, о которой говорилось выше.

В докладе об А. А. Шахматове-текстологе<sup>9</sup> Д. С. Лихачев отмечает, что текстологические исследования Шахматова не были узко текстологическими, а, включая в себя психологические, исторические, общелингвистические наблюдения, превращались в комплексное изучение своего предмета, которое, однако, было не отходом от текстологических разысканий, а необходимым их расширением; постепенно усиливая это свойство своих работ, А. А. Шахматов в известном смысле, если судить узко, переставал быть текстологом и становился филологом в широком смысле слова. Но это и составляло, по словам Д. С. Лихачева, самое замечательное свойство Шахматова-текстолога: он сумел подняться над своей наукой и потому мог ее поднимать.

Возможно, что для малоисследованного, специфического древнерусского литературного материала положение Д. С. Лихачева о соотношении исследовательского и эдиционно-издательского аспектов в текстологии более актуально, чем для текстологии новой русской литературы. Однако

<sup>7</sup> В. Шкловский. О новом понимании старого. «Литературная газета», 1963, № 136, 14 ноября.

<sup>8</sup> С. Рейсер. Актуальные проблемы текстологии. «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 218.

<sup>9</sup> Д. С. Лихачев. Шахматов-текстолог. «Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка», 1964, т. XXIII, вып. 6, стр. 481—486.



представляется чрезвычайно важным и в этой сфере, как это было с А. А. Шахматовым, выламываться за скорлупу «чистой», самодовлеющей текстологии (которой не может и не должно быть) в большой мир общелитературоведческих, общефилологических и, если надо, — еще более широких, социальных и философских проблем. Это важно как для самой текстологии (для расширения ее кругозора и развития как науки), так и для всего литературоведения, что еще важнее, потому что ведь это естественно, чтобы наука, состоящая при литературоведении и его обслуживающая, служила прежде всего конечным целям литературоведения, а не совершенно практической и частной проблеме издания.

Глубоко не случайно, что именно сейчас, в пору большой методологической перестройки, когда литература изучается во всей своей сложности, в закономерностях своего развития, когда восстановились в своих правах сравнительно-исторические исследования на марксистской основе, возросла культура историко-литературного анализа и все литературоведение приобрело большую компактность и целеустремленность к теоретическим обобщениям, — происходит это расширение задач текстологии и более тесное подключение ее ко всему литературоведению, обеспечивающее наибольшую точность и доказательность его выводов. Сейчас, как никогда, научная методика строится с учетом единства и связи всех наук. Текстология — в известном смысле основа истории литературы, а история литературы вплотную придвинулась к ее теории. Литературоведение проявляет стремление становиться более точной наукой. Изменяется методика, характер самого литературоведения, которое в этот момент особенно нуждается в текстологии и как бы привлекает ее к себе на усиленную службу. Необходимо не только не препятствовать этому процессу, но и разведать, какие есть для него возможности и пути.

Текстология не должна ограничиваться вынесением своего решения относительно «канонического» текста произведения, помещаемого в изданиях, и на этом считать свою задачу исчерпанной. Думается, что даже и этот практический вопрос о тексте для публикации произведений любого писателя нельзя решать в отрыве от вопроса о том, чего мы в них ищем и чем именно они нам полезны и дороги; представляют ли они, например, все еще непосредственный идейно-эстетический интерес, или только уже исторический.

Читательский аспект изучения литературы, к которому сейчас ощущается большая тяга и без которого невозможно познание закономерностей развития литературы, и в области текстологии может и должен дать плодотворные теоретические и практические результаты. Как читательское восприятие и условия бытования литературы в обществе влияли на процесс создания произведения и на трансформацию его текста и какими именно сторонами творчество писателя в целом или какое-либо произведение особенно ценно нашему времени, какого характера интерес проявляют к нему различные группы читателей в разные эпохи — все это далеко не последние вопросы современной науки о литературе. Между тем литературные вкусы читателя и особенности его восприятия, суждения профессиональной критики, взгляды редакторов и цензоров, господствующие идеологические и политические тенденции как исторические явления и факторы литературного развития находят свое отражение в истории текстов литературных произведений и могут изучаться по этому отражению. Однако относительно литературы нового времени это еще очень мало разработанная проблема. В том же № 1 журнала «Русская литература», где напечатана полемика Б. Я. Бухштаба и Д. С. Лихачева, помещена другая статья Д. С. Лихачева,<sup>10</sup> в которой за-

<sup>10</sup> Д. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. «Русская литература», 1965, № 1, стр. 16—32.

трагируется эта тема и очень убедительно показана вообще текстология на службе литературоведения при выполнении труднейшего и важнейшего задания в работе литературоведа — познания содержания и формы литературного произведения в их диалектическом единстве. К решению такого рода вопросов — ключевых ко всему искусству — и должна прежде всего привлекаться текстология, а уж потом — к «установлению канонического текста» и к чему угодно. Исследуя историю текста, текстология «дает объективные основания для интерпретации содержания и формы произведения».<sup>11</sup> И это, по-видимому, самое ценное из того, что мы можем получить от текстологии.

Можно указать в современной науке или представить себе в качестве возможных множество других подтверждений того, что выводы текстологии имеют прежде всего чисто научный, теоретический интерес, или если и практический, то не обязательно связанный с проблемой издания, — например, для писателей, использующих выявляемый текстологическими исследованиями творческий опыт в целях совершенствования литературного мастерства. Текстологическое исследование (об этом пишет и Б. Я. Бухштаб) много дает для уяснения смысла произведений, для их интерпретации. Когда С. М. Бонди посредством глубочайшего вчитывания в текст и анализа в пушкинском «Моцарте и Сальери» обращает внимание на такие смысловые тонкости и такой подтекст, до которых не доходил ни один читатель и ни один исследователь, — его доклад воспринимается как в лучшем смысле текстологический, хотя о проблеме издания в нем не было сказано ни слова. Это исследование именно текстологическое, потому что оно представляет не беспочвенные догадки, а выводы, для которых в пушкинском же тексте, имманентно анализируемом, заложены все основания. Конечно, не ради вопросов издания, а прежде всего для своих историко-стилистических и историко-поэтических аналитических изысканий прибегает к текстологическим исследованиям В. В. Виноградов, ставший основоположником целой школы, представители которой работают повсюду в Советском Союзе и во многих зарубежных странах. И мы видим, как такого рода применение текстологии оказывает обратное влияние на нее самое, существенным образом обогащая и изощряя ее методически. Большая цель всегда вызывает к жизни соответствующие ей средства ее достижения. Опираясь на высказывания В. В. Виноградова, В. Д. Левин приводит интересные примеры редактирования чужих сочинений, переработки писателями собственных произведений и т. п. и демонстрирует их значение для изучения истории литературного языка.<sup>12</sup>

Установление авторского текста, всегда считавшееся центральной проблемой текстологии, вовсе не обязательно имеет в виду его издание. Сугубо исследовательский характер, независимый от задач издания, носят такие проблемы, как атрибуция, датировка, локализация. Будучи источниковедческой базой литературоведения, текстология питает его, поставляя новые факты — тексты литературных произведений и результаты анализа этих текстов, и не только в их окончательном виде, а со всеми ответвлениями и вариантами. Но для этого вовсе не требуется представлять эти тексты в их «канонической» редакции: необходимая для читателей, эта мера была бы неудобной и даже вредной исследователю, который заинтересован иметь эти тексты не в «каноническом», а наоборот, в исторически препарированном виде. Издание текста — только одно из практических приложений текстологии, одна из форм фиксации и аккумуля-

<sup>11</sup> Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 5.

<sup>12</sup> В. Д. Левин. Карамзин, Батюшков, Жуковский — редакторы сочинений М. Н. Муравьева. В кн.: Проблемы современной филологии. «Наука», М., 1965, стр. 182—191.

ляции некоторых результатов текстологического исследования, которые могут использоваться наукой и без такой многотиражной, публичной фиксации. П. Н. Берков высказывает существенно важную мысль о том, что издание сочинений писателя, будучи «искусственным построением», не может удовлетворять сугубо научный историко-литературный интерес, ибо «подлинный исследователь изучает творчество писателя не по „полным собраниям сочинений“, а в его, так сказать, „естественной“ обстановке, в его реальном, а не библиографически восстановленном литературном окружении». Задача собрания сочинений, по мысли П. Н. Беркова, — «не исследовательская, а художественно-воспитательная и историко-культурная, познавательная».<sup>13</sup>

Все это также ведет к иной ориентации текстологии. Текстологическое исследование не только устанавливает текст литературного памятника, в частности, для издания, но и дает важный материал для его интерпретации, для изучения творчества писателя — автора произведения — и всего литературного процесса. Проникновение в историю текста произведения и восстановление процесса его создания позволяет судить о труде писателя не только по его статичному результату, но и по самому его ходу и таким образом полнее понять конкретно-исторический смысл произведения в его завершённой форме. Анализ при этом постоянно имеет в виду также синтез и конечную цель исследования, комплексный подход, при котором каждое изменение текста не только фиксируется, но оценивается и объясняется исследователем с точки зрения прослеживаемой им общей картины становления произведения и воплощения авторского замысла, что позволяет видеть в трансформации текста не отдельные случайные изменения-варианты, а наиболее общие идейно-художественные тенденции мировоззренческого характера, закономерно вызывающие всю систему изменений данного текста.

Точка зрения Д. С. Лихачева на задачи и роль текстологии ведет в этом пункте к некоему литературоведческому синтезу, чрезвычайно плодотворному. Это — та высота, на которую только и можно было взойти нашему литературоведению по избавлении от прежней узости и догматических пут. Критика этого положения от имени исследователей новой литературы не представляется убедительной. Текстология новой литературы если еще и не ставила перед собою таких задач, то только вследствие своего еще недостаточного развития, и во всяком случае она подошла к этому — вслед за медиевистической текстологией, за которой текстология новой литературы всегда следовала очень послушно.

Говорят, что при широком понимании текстологии, которое придает ей Д. С. Лихачев, текстология растворится в истории литературы или во всем литературоведении. И пусть растворяется, если это оправдывается интересами науки и самой жизни. Разве наша задача — блюсти «обязательные» формы науки, а не делать ее действенным средством познания действительности в нужном нам направлении? К тому же речь пока может идти только о частичном растворении и переплетении, о некоей нечеткости границ, обычной во многих современных науках.

В стремлении сужать текстологию до значения практической эдиционной дисциплины всегда есть что-то ведомственное и узкое. В недавно вышедшем учебнике по редактированию для студентов редакторских факультетов и факультетов журналистики указывается, будто в книге «Основы текстологии» (М., 1962) «явно недостает рассмотрения текстологии в редакционно-издательском аспекте»,<sup>14</sup> тогда, как например П. Н. Берков, напротив, отмечал в этой книге ее «практический харак-

<sup>13</sup> П. Н. Берков. Издания русских поэтов XVIII в. История и текстологические проблемы. В кн.: Издание классической литературы, стр. 80.

<sup>14</sup> Теория и практика редактирования, ч. 2. Изд. «Высшая школа», М., 1964, стр. 308.

тер», «установку на „печатание“, на издание».<sup>15</sup> В этих взаимоисключающих суждениях об одной и той же работе представлены два подхода: ведомственно-практический (с точки зрения «цеховых» интересов будущих книжных редакторов) и научный. Именно поэтому они и не совпадают.

Думаю, что то определение, которое Д. С. Лихачев дает текстологии («Текстология изучает историю текста того или иного произведения»), действительно не точно, и замечания Б. Я. Бухштаба, что не в изучении истории главная задача, а в раскрытии и постижении самого текста, — в основном верны. Текстология изучает способы и приемы анализа литературных текстов. Но она не может делать это иначе, как постоянно углубляясь в историю текста. Изучение истории текста, диахроническое прочтение составляют непрерывное и очень важное условие самого метода текстологии, которая насковзь исторична. Если мы изучаем текст, отыскивая в нем творческое намерение автора (ср. у Б. В. Томашевского: «Надо уметь обнаружить творческое намерение автора в тексте»<sup>16</sup>), то не есть ли это разыскание историческое? Здесь, в сущности, различие между спорящими сторонами очень невелико. Д. С. Лихачев очень убедительно показал в своих работах, что все вопросы текстологии — и как науки, и в ее практическом применении к изданию текстов — решаются на основе по возможности полного изучения истории текста. Б. Я. Бухштаб вносит в это суждение некий корректив, полагая, что не только история, а прежде всего изучение самого текста, иногда даже по единственному источнику, составляет содержание текстологии. Но дело в том, что мы не можем и самый текст осмысливать вполне, не подходя к нему исторически. Даже в случае одного источника (не говоря уже о том, что это не очень типичный случай) мы изучаем его слои и соотносим текст с рядом текстовых и нетекстовых понятий и явлений действительности, отыскиваем аналогии в других текстах того же писателя или его современников, что позволяет и в этом случае говорить все-таки об историческом изучении. Поэтому расхождение спорящих сторон по поводу «истории текста» не представляется главным. Главное, что вызвало возражение Б. Я. Бухштаба, — это произведенное Д. С. Лихачевым разграничение собственно текстологии и основываемой на ней эдичионной техники. И здесь, на мой взгляд, Б. Я. Бухштаб придерживается устаревающего понимания текстологии как эдичионной науки, «центральной проблемой» которой считается установление «канонического текста».

Этот свой взгляд на содержание текстологии Б. Я. Бухштаб еще более определенно высказал в своей очень хорошей статье о текстах стихотворений Некрасова: «Проблемы текстологии возникают в практической работе по подготовке литературно-художественных текстов к печати и решаются не столько теоретическими рассуждениями, сколько успешной и показательной практикой».<sup>17</sup> Но у нас нет никаких оснований так приземлять текстологию и сужать ее значение, да мы и не можем быть заинтересованы в этом. Ссылки на существующую традицию в понимании задач текстологии не убеждают: нельзя относиться к науке как к чему-то окостенело-законченному, как это бывало прежде, когда самая идея развития науки не была ей свойственна. Важно видеть перспективу науки и ее конечные цели.

В аргументации Б. Я. Бухштаба и помимо тех, которые отметил уже Д. С. Лихачев, есть очень слабые звенья. Вот он выбрал из главы «Изу-

<sup>15</sup> П. Берков. Проблемы современной текстологии. «Вопросы литературы», 1963, № 12, стр. 86.

<sup>16</sup> Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии. Изд. «Искусство», М., 1959, стр. 272.

<sup>17</sup> Б. Я. Бухштаб. Заметки о текстах стихотворений Некрасова. В кн.: Издание классической литературы, стр. 235.

чение истории текста» книги Д. С. Лихачева *самые малозначительные* рубрики: «Ошибки переписки на машинке», «Определение формата оригинала или протографа» — и, сопоставив их с *самыми значительными* рубриками главы «Техника издания текстов» («Канонический текст», «Выбор авторского текста»), спрашивает: «Неужели первые вопросы носят более проблемный характер, чем вторые, а вторые — более „технический“, чем первые?» (стр. 70). Но ведь в обеих главах есть и другие рубрики, из которых легко составить иное сочетание, прямо противоположное по значению. Например: «Комплексность в изучении истории текста», «Замысел и воля автора» (из главы «Изучение истории текста») и «Условные текстологические обозначения», «Публикация черновиков» (из главы «Техника издания текстов»). Следовательно, произведенное Б. Я. Бухштабом противопоставление ничего не доказывает.

Б. Я. Бухштаб ссылается на Б. В. Томашевского и Б. М. Эйхенбаума, также рассматривавших текстологию только в ее практической, эдиционной части. Но на это многое можно возразить. Наша наука развивается и именно сейчас, как мне кажется, находится на решающем переломе — от вспомогательной дисциплины, тесно связанной с изданием текстов, к относительной самостоятельности и к сближению с общими проблемами литературоведения. Б. В. Томашевский и Б. М. Эйхенбаум могли этого перелома еще и не наблюдать. Кроме того, отделение текстологии-науки от практической проблемы издания, подобное тому, которое произвел Д. С. Лихачев, в сущности, наблюдается уже в работах Б. В. Томашевского. Хотя Б. В. Томашевский и не говорил специально о выделении из текстологии проблемы издания, — всматриваясь в план его книги, видим, что это отделение фактически им проведено, и «Проблема издания» составляет у него третий, последний раздел — после рассмотрения источников и истории текста.

Совершенно так же, как и Д. С. Лихачев, Б. В. Томашевский писал, что «нельзя ставить вопрос об издании, не выяснив истории текста».<sup>18</sup> Он различал в текстологии научную и практическую стороны, причем сторона научная относилась им, по-видимому, ко всей филологической науке, сливаясь с нею, и не именовалась «текстологией», а сторона практическая, которую он и считал прежде всего содержанием текстологии, трактовалась им как «особого рода прикладная филология».<sup>19</sup> Текстологию он определял как «применение филологических знаний к практической деятельности» и призывал не смешивать «систему знаний и практическую дисциплину, направленную к тому, чтобы построить собрание сочинений».<sup>20</sup>

Эта позиция Б. В. Томашевского, как мне кажется, недостаточно понималась исследователями. В свое время много писали по поводу того, что Б. В. Томашевский отрицал текстологию как науку и сводил ее к совокупности практических навыков подготовки текста для издания. Внешне это выглядело действительно так; но попробуем разобраться в существе дела.

Разговоры о заблуждениях Б. В. Томашевского, якобы разружавшего текстологию как науку и отрицавшего ее с непонятным упорством, граничащим с недобрым умыслом, основаны на недоразумении, на терминологической и классификационной недоговоренности: Б. В. Томашевский только то не считал «наукой», что он сам называл «текстологией», то есть практическую сторону дела, связанную с изданием текстов, а собственно текстологию (как мы ее понимаем) он относил к филологии, называл «филологической критикой» и, конечно же, не считал «не-наукой». Говорить, как это много раз делал Б. В. Томашевский, что все стадии

<sup>18</sup> Б. В. Томашевский. Писатель и книга, стр. 31.

<sup>19</sup> Там же, стр. 30.

<sup>20</sup> Стенограмма совещания по вопросам текстологии. М., 1954, стр. 368, 367.

истории текста интересны и важны и что здесь не может быть выбора и предпочтения, — это типично исследовательский, а не эдиционный подход. (Если Б. В. Томашевский утверждал это и в отношении проблем издания, то здесь нельзя не видеть противоречивости его установок, хотя в известной мере его тезис сохраняет свое значение и при установлении текста для издания.)

Такого же взгляда придерживался Б. М. Эйхенбаум: «Текстология — практическая область литературоведения, теснейшим образом связанная с делом издания классиков. Основная цель и задача текстологической работы — подготовить к печати проверенный по первоисточникам и очищенный от всякого рода искажений и погрешностей авторский текст».<sup>21</sup> Отсюда она, естественно, не признается за самостоятельную науку и нуждается в методике, «опирающейся на теорию» и включающей «знакомство с целым рядом научных дисциплин (история литературы, языковедение, теория стиха и проч.)».<sup>22</sup> Б. М. Эйхенбаум считал нужным подходить к вопросам текстологии не от научной «логики», а от «фактов».<sup>23</sup>

Все это верно, если под «текстологией» понимать то, что понимал под ней Б. М. Эйхенбаум, который, надо думать, не случайно в приведенной выше цитате от термина «текстология» переходит к наименованию «текстологическая работа».

Точка зрения Д. С. Лихачева, соответствующая новому уровню развития, новым задачам и потребностям науки, перемещает понятие «текстология» на иной участок и обосновывает ее как науку, оставляя практическую часть, не именуемую уже «текстологией», там, где она и была у Б. В. Томашевского и Б. М. Эйхенбаума.

Уместно напомнить, что, кроме текстологических работ Б. В. Томашевского и Б. М. Эйхенбаума, существует книга Г. О. Винокура,<sup>24</sup> в которой эти проблемы трактуются гораздо более широко — с позиций всей филологии и даже философии. Такого рода подходу замечательный советский ученый Г. О. Винокур придавал принципиально важное значение, справедливо полагая, что без него «всякую науку можно превратить в тряпичничество».<sup>25</sup> «Каждое, даже самое маленькое исследование, анализ единичного факта он непременно связывал с общетеоретическими основами, с ведущими проблемами науки».<sup>26</sup> Показательно также и то, что именно такой характер работы Г. О. Винокура по текстологии высоко ценился и Б. В. Томашевским.<sup>27</sup>

Д. С. Лихачев в споре с Б. Я. Бухштабом очень основательно защитил свою позицию, доказав главное — что текстологию нельзя связывать только с проблемой издания. Правда, некоторые положения Д. С. Лихачева не представляются убедительными. Он, например, как будто бы отвергает возможность реконструировать текст на основании анализа и оценки разночтений посредством соотнесения их с «идеалом» — по той причине, что писатели не всегда создают во всех отношениях идеальный и законченный текст (стр. 79). Последнее, конечно, верно; но это не значит, что мы не можем и не должны основывать свои выводы относительно подлинного текста на закономерностях искусства, объективной идейно-художественной целесообразности, соответствии формы содержанию и т. п., — вполне понимая, что эти закономерности и соответствия по разным причинам могут и не соблюдаться писателями. Надо полагать, что

<sup>21</sup> Б. Эйхенбаум. Основы текстологии. В кн.: Редактор и книга. Сб. статей, вып. III. Изд. «Искусство», М., 1962, стр. 42.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же, стр. 65.

<sup>24</sup> Г. Винокур. Критика поэтического текста. ГАХН, М., 1927.

<sup>25</sup> Г. Винокур. Биография и культура. ГАХН, М., 1927, стр. 85—86.

<sup>26</sup> Р. М. Цейтлин. Григорий Осипович Винокур. Изд. Московского университета, М., 1965, стр. 43.

<sup>27</sup> См.: Б. В. Томашевский. Писатель и книга, стр. 222.

писатель — во всяком случае, тот писатель, произведения которого заслуживают текстологического исследования и установления подлинных текстов, в основном творит с учетом этих закономерностей, а если иногда и отступает от них сознательно, то это тоже не является случайностью. Исключения бывают при всяком правиле, и их возможность должна предусматриваться. Основанные на «идеале» гипотезы относительно текста контролируются всеми другими возможными средствами и прежде всего — изучением истории текста, как об этом и пишет Д. С. Лихачев (стр. 80). Б. Я. Бухштаб в упоминавшихся заметках о стихотворениях Некрасова дал несколько блестящих образцов такой работы, которую он начинал с обнаружения смысловых и формальных несоответствий традиционно печатаемого текста «идеальным» представлениям и потом доказывал неаутентичность заподозренных чтений. В такой работе исходят не только из соответствия того или иного чтения общему идеалу искусства, но и из практики данного писателя или из наблюдений над изменениями текстов других писателей. Так, наблюдения Б. В. Томашевского над стихом Лермонтова позволили ему внести ряд изменений в тексты поэта, а сведения о типовых изменениях нелегальной политической лирики Пушкина послужили решающим аргументом для выбора редакции стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия».<sup>28</sup>

Совершенно прав Д. С. Лихачев, когда выдвигает принцип: «Сначала изучить, потом издать». Но и обратное в известной мере имеет основание: издание закрепляет определенный этап изучения и открывает новый. Этапы изучения и издания следуют один за другим, обеспечивая импульсивное поступательное движение литературоведения в отношении данного писателя.

Д. С. Лихачев пишет об универсальном значении текстологии, которой пользуются и юристы, и библеисты, историки любой науки, языковеды и т. д. и которая, по его мнению, «не может быть агрессивно включена в одну из наук — историю или литературоведение» (стр. 78). Это все совершенно верно, но мы — литературоведы и спор ведем именно о литературоведческой текстологии, которая, кстати, специфична тем, что имеет дело с ценностями эстетическими, и это накладывает особый отпечаток на всю ее методику и принципиально отличает ее от всех прочих видов текстологии, которые в наших работах мы не отрицаем и не аннексируем, а просто не имеем в виду. Но какую бы область знаний ни обслуживала текстология, — она всегда остается филологической дисциплиной, потому что «текст» — понятие филологическое.

Представляется уместным определить текстологию как отрасль филологической науки, изучающую литературные произведения в целях восстановления истории, критической проверки и установления их текстов, используемых затем для дальнейшего литературоведческого исследования, интерпретации, публикации и в других целях. Меня не смущает то, что здесь употреблено слово «произведения», а не «тексты». «Произведение» и «текст» — понятия разные, но перекрещивающиеся. Текст — особый вид формы произведения, и, изучая текст, мы изучаем тем самым и произведение с определенной его стороны, именно произведения, именно литературу исследует текстология, но в особом — текстовом аспекте, что и находит достаточное выражение во второй части предлагаемого определения. Тем самым прочнее связывается текстология со всем литературоведением, что не вредно лишний раз подчеркнуть, потому что существует тенденция при всяком случае, кажущемся удобным, отрывать работу текстолога от работы литературоведа и даже противопоставлять текстологию литературоведению. Однако «самодовлеющей» текстологии

<sup>28</sup> См.: Т. П. Голованова. Б. В. Томашевский как редактор академического издания сочинений М. Ю. Лермонтова. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Сборник статей и материалов. Ставрополь, 1960, стр. 307—312.

не может быть, и «чисто» отделить ее от литературоведения (как ножом отрезать) не удастся ни в каком случае. Поэтому, признаться, мне всегда претит слишком частое употребление в текстологических трудах слова «текстолог». Это наименование вообще приемлемо разве только в условном смысле. Не «текстолог», а прежде всего исследователь литературы и в этом качестве по необходимости занимающийся также и исследованием литературных текстов, исследующий литературу преимущественно в ее текстовом аспекте. Говорить только об «изучении текстов» — узко, потому что, исследуя текст, в текстологии постоянно приходится выходить за пределы этого понятия и обращаться к «нетекстовым» элементам и принадлежностям литературы, да и «работает» текстология в конечном счете на литературоведение, способствуя разрешению ее проблем, вплоть до самых больших и общих.

Если текстология — наука, то надо указать не только ее предмет, но и ее метод. Основным методом текстологии выступает то, что Б. Я. Бухштаб называет «критикой текста», а точнее было бы назвать «филологическим анализом». Б. Я. Бухштабу представляется, что Д. С. Лихачев третирует «критику текста», отождествляя ее с «механическими приемами», в то время как Б. Я. Бухштаб понимает под «критикой текста» непререкаемый при решении всех текстологических вопросов филологический анализ. Но совершенно ведь ясно, что Д. С. Лихачев тоже не враг филологического анализа, который он, в отличие от Б. Я. Бухштаба, противопоставляет понятию «критика текста». Так, в докладе о Шахматов-текстологе говорится, что он сумел в своих работах «практически победить ограниченность и замкнутость так называемой „критики текста“, заменив ее филологическим изучением памятников».<sup>29</sup> Здесь между нашими оппонентами — чисто терминологическое различие, хотя возможно, что Б. Я. Бухштаб не случайно склоняется к употреблению термина «критика текста», более соответствующего той основной задаче, которую он ставит перед текстологией, — «восстановить подлинный текст произведения». «Филологический анализ» текста включает в себе более широкие возможности. Он опирается на закономерности литературы как вида искусства и предполагает исчерпывающее (или приближающееся к нему) понимание произведения при уяснении функций и связи всех его элементов — идейно-тематических и формальных, при учете широкого историко-литературного и культурно-исторического контекста. Являясь объективной научной методикой, филологический анализ включает в себя все богатство марксистского диалектико-материалистического метода и представляет, в сущности, его конкретизацию. Филологический анализ позволяет исследователю текста судить о причинах тех или иных его вариаций с полным пониманием авторского задания, замысла, художественной функции всех элементов содержания и формы произведения в их взаимосвязи и взаимообусловленности. Достоверные суждения о творческих намерениях автора и об аутентичности текста извлекаются, таким образом, не только из внешних данных, прямых указаний и документов, которых чаще всего не оказывается в распоряжении исследователя, а из самих текстов писателя и материалов его «творческой лаборатории».

Указать на филологический анализ как на основной метод текстологии возможно только при ориентации его на исследование; если же текстология — только издание текста, то ее основным методом приходится считать разве что «умеренность и аккуратность», о которых в шутку говорил Г. О. Винокур, высмеивая текстологический механицизм М. Л. Гофмана.

Разногласия по поводу «воли автора» и «канонического» текста не случайно возникли в споре о предмете текстологии. Если смотреть на текстологию широко, как это делает Д. С. Лихачев, — то мы уже не

<sup>29</sup> Д. С. Л и х а ч е в. Шахматов-текстолог, стр. 486.



скажем, что действительно туманное и очень мало определенное понятие «воля автора», соблюдение «авторской воли» лежит в основе текстологии и является ее «основным принципом». В лучшем случае это будет основным принципом издания текста — одного из практических применений текстологии (если только это издание не предпринимается для какой-нибудь специальной цели, при которой принцип последней авторской воли также может оказаться неуместным). Основным принцип текстологии (если непременно нужно выделять *основной* принцип) — дух исследования, филологический анализ текста, опирающийся на все богатство марксистско-ленинской методологии: всесторонность исследования, раскрытие взаимосвязей, единство аналитического и синтетического рассмотрения, историзм. Д. С. Лихачев показывает, что, анализируя текст, текстолог не только не следует «авторской воле», а по необходимости действует вопреки ей. Эта интересная мысль не должна приводить в смущение; в своем ответе Б. Я. Бухштабу Д. С. Лихачев дает ей исчерпывающее объяснение, и мы лишний раз убеждаемся, что в текстологии все не так просто, как иногда казалось и кажется.

Если текстология служит не только изданию, а вообще — исследованию, то в этой области «авторская воля» нам не закон, потому что думать и говорить о текстах какого бы то ни было автора мы можем все, что считаем полезным и нужным науке.

Другой вывод, который при этом напрашивается и который пока не затрагивался в споре: текстология не ограничивается исследованием текстов только умерших авторов, как иногда думают. Конечно, если считать целью и содержанием текстологии только издание текста, а основным принципом — соблюдение «авторской воли», к тому же понимаемой юридически, — текстология живого автора будет представляться абсурдной, потому что кому же, как не самому здравствующему автору заниматься упорядочением и подготовкой к изданию своих собственных текстов. Но поскольку текстология — это прежде всего исследование текстов, естественно должна существовать и действительно существует текстология живых авторов — на тех же основаниях, на каких существует обычная литературная критика их произведений. Создаются исследования о текстах Шолохова, Леонова; при жизни Фадеева были написаны целые диссертации о его текстах с изучением рукописей; при жизни Горького его тексты исследовал И. А. Груздев, обнаруживший в них и устранивший около 70 тысяч искажений, самим писателем не замечавшихся.<sup>30</sup> Ограничивая задачу текстологии только изданием текста, мы лишаемся этого важного и совсем еще почти «невозделанного» участка нашей науки.

Б. Я. Бухштаб в ряде случаев правильно или не без оснований подмечает спорные положения книги Д. С. Лихачева, например заведомо антинаучное определение понятия «канонический текст», которое, конечно, позволяет Д. С. Лихачеву легко с этим понятием разделиться. Научные категории и понятия на предмет их принятия или отвержения должны анализироваться в том виде, в каком они действительно служат науке, а не в том искаженном понимании, в каком они могут существовать в представлении отдельных вульгаризаторов. Сейчас, кажется, уже и не встретишь, по крайней мере в нашей научной среде, людей, которые понимали бы «канонический» текст как «раз и навсегда закрепленный».

Но это — частность, вызванная, очевидно, полемическим увлечением. В общем же то понимание текстологии, которое защищает Д. С. Лихачев, позволяет более основательно решать вопрос и о «каноническом» тексте. Многолетняя полемика вокруг термина «канонический текст» имеет принципиальное значение. Спор идет не о термине (терминология, в конце концов, дело условное), а о самом понимании задач и возможностей

<sup>30</sup> См.: И. А. Груздев. О тексте собрания сочинений М. Горького. В кн.: М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, ГИХЛ, М., 1934, стр. 411.

текстологии. Конечно, можно условиться, что слово «канонический» не обязывает нас к канонизации в собственном смысле этого слова, но это представляет известное неудобство, тем менее терпимое, что не составляет слишком большого труда предложить взамен другой термин, не требующий таких оговорок. Важно, что существует самое понятие текста, устанавливаемого для помещения в научных и популярных изданиях произведения. Все или почти все, что пишет Б. Я. Бухштаб о «каноническом» тексте, верно, но — в пределах не собственно текстологических, а в применении текстологии к практике изданий, научных и популярных. Иначе говоря, я склонен думать, что понятие «канонический текст» действительно не столько научное, сколько эдиционно-практическое. Но в собственно текстологии ему соответствует другое понятие, которое вводит Д. С. Лихачев, — «установление текста», являющееся его текстологическим (диахроническим, исторически осмысленным и критическим) прочтением — не обязательно для целей издания. «Канонизационная» задача здесь не возникает и не ставится. «Установление текста» — понятие текстологическое; установление «канонического» (условно) текста — эдиционное.

Если припомнить более чем скептическое отношение к понятиям «воля автора» и «канонический текст» Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума (а также Г. О. Винокура, С. М. Бонди и ряда других авторитетных исследователей), из этого можно вывести дополнительное свидетельство того, что под текстологией-наукой, в сущности, они понимали отнюдь не издание текстов. Другой стороной того же вопроса являются неоднократные заявления Б. В. Томашевского, что текстология — не наука. Это могло относиться только к узко эдиционному пониманию текстологии. Именно только при перенесении предмета текстологии с практической эдиционной части на часть исследовательскую мы и можем говорить, что текстология — наука (самостоятельная или вспомогательная — это другой вопрос). И не только говорить, но и действительно делать ее наукой. Если текстология — это издание, то она не наука; если она — наука, то — не издание.

Текстологию надо ориентировать на исследование и не разделять ее непроходимыми перегородами на «самостоятельные» участки. Если мы признаем текстологию наукой, — то надо учитывать закономерность ее развития и не относиться к ней как к некоей окостенелой данности. На наших глазах в ней то и дело возникают проблемы, которые легко опрокидывают схоластические построения, возводившиеся, казалось бы, на все времена.

Можно не торопиться выводить издание текстов за пределы собственно текстологии и не объявлять его сейчас уже за пределами, но независимо от нашего желания или нежелания к этому существует объективная тенденция, которая неизбежно свое возьмет. Текстология будет и дальше развиваться как исследовательская наука, будет выполнять разнообразные задачи как научно-исследовательского, так и практического характера и соответствующим образом совершенствовать свои методы — как традиционные, так и (громадный резерв, почти вовсе не тронутой!) использующие достижения современной науки и техники — математические, кибернетические, вероятностно-статистические. Теперь все больше и больше появляется в науке людей, прибегающих к текстологическим изысканиям отнюдь не только ради издания текстов. О большом росте текстологии как науки свидетельствует самый характер современных споров о ней, которые ведутся теперь на совершенно ином уровне, чем 10 или 15 лет назад. Думаю, что время еще более это проявит и наилучшим образом разрешит наши споры.



## ПРЕДМЕТ, МЕТОД И ОБЪЕМ ТЕКСТОЛОГИИ КАК НАУКИ

В начале своей статьи «Что же такое текстология?», посвященной рассмотрению работы Д. С. Лихачева «Текстология. Краткий очерк», Б. Я. Бухштаб замечает, что, «вероятно, многие текстологи, работающие в области новой литературы, не согласны с мнениями», высказанными Д. С. Лихачевым в его труде «Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв.». Но они не вступили в спор потому, что эта работа была посвящена такой специфической области, как текстология древней литературы. Теперь же, с выходом «Краткого очерка», в котором Д. С. Лихачев прямо заявил, «что его взгляды распространяются на текстологию вообще, — он дал право спорить с ним и тем текстологам, которые не имеют опыта работы в области издания древнерусских литературных памятников».<sup>1</sup>

Нам тоже хочется воспользоваться этой открывшейся возможностью и высказать свои соображения по вопросам, выдвинутым Д. С. Лихачевым в его «Очерке» и затем возникшим в процессе дискуссии Б. Я. Бухштаб — Д. С. Лихачев.

Правда, необходимо заметить, что немало формулировок «Очерка» и ответа Б. Я. Бухштабу диаметрально противоположны, однако Д. С. Лихачев, возражая своему оппоненту, почти нигде не говорит о согласии как-то уточнить, исправить, тем более — пересмотреть свою точку зрения. В связи с этим мы считаем возможным вернуться к некоторым формулировкам, высказанным в «Очерке», даже если в ответе Б. Я. Бухштабу они как-то видоизменены.

В «Очерке» Д. С. Лихачева и в статьях, опубликованных в «Русской литературе», рассмотрен довольно широкий круг вопросов; мы хотели бы высказаться только по некоторым принципиальным вопросам.

### Предмет текстологии

Д. С. Лихачев пишет, что текстология как наука имеет «самостоятельный предмет изучения — историю текста произведений» (Очерк, стр.7; ср. также стр. 5, 6, 23).

Но, называя «историю текста» предметом текстологии, Д. С. Лихачев не дает достаточно полного и отчетливого определения, что же, с его точки зрения, входит в понятие «история текста».<sup>2</sup> Вместе с тем, если разбросанные по всей работе компоненты этого понятия собрать вместе,

<sup>1</sup> Б. Бухштаб. Что же такое текстология? «Русская литература», 1965, № 1, стр. 65. В дальнейшем ссылки даются в тексте с пометами: статья Б. Бухштаба); ответ (Д. Лихачев. По поводу статьи Б. Я. Бухштаба. «Русская литература», 1965, № 1, стр. 76—89); Очерк (Д. С. Лихачев. Текстология. Краткий очерк. «Наука», М.—Л., 1964); Текстология (Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962).

<sup>2</sup> Наиболее полное определение дано в подглавке «Очерка», говорящей о частном случае изучения текста (гл. «Ошибки переписки от руки»): история текста «есть история его созидания и изменения людьми» (Очерк, стр. 30).

то нельзя будет не согласиться с Б. Я. Бухштабом, что Д. С. Лихачев «историю текста... понимает до неопределенности широко» (статья, стр. 66).

В ответе Б. Я. Бухштабу Д. С. Лихачев гораздо более осторожен и подчеркивает ограниченность своего понимания «истории текста». Но здесь возникает другая неясность: остается впечатление, что Д. С. Лихачев не различает два понятия: «текст» и «история текста». В самом деле, в «Очерке» сказано: «Текстология изучает историю текста...» (Очерк, стр. 5); в ответе Б. Я. Бухштабу: текстология — «наука, изучающая текст, историю текста» (ответ, стр. 76). Так о чем же наука — о тексте или о его истории? В другом месте: «Если изучается история текста романа „Идиот“, то дело заключается только в изучении текста» (ответ, стр. 77). А может быть, все же в изучении «*истории* текста»? Как видим, здесь действительно утеряна разница между этими понятиями.

Но что такое «текст» по Д. С. Лихачеву? «Текст — это языковое выражение замысла его создателя» (Очерк, стр. 9). С нашей точки зрения, в этом определении отсутствует один чрезвычайно важный элемент: материальная форма воплощения этого замысла. Иначе любая устная речь, устный доклад, лекция и т. п. приобретают качества текста и их можно изучать *так же*, как текст письменного источника. Не случайно же в обиходе широко применяются выражения такого типа: «Состоится доклад. С текстом доклада можно познакомиться в библиотеке». Здесь доклад — это только языковое выражение замысла его создателя, а текст доклада — графическое закрепление этого замысла на бумаге (доклад может быть записан на пленке — это будет тоже материальное, в данном случае электромагнитное, закрепление замысла).

Из предложенного Д. С. Лихачевым определения текста еще более трудно понять, почему к тексту не относятся планы, наброски, записи в записных книжках и т. п. (ответ, стр. 77). Но замысел-то выявляется прежде всего из изучения планов, упоминаний о создаваемом произведении в письмах, дневниках, записных книжках. В связанном тексте произведения содержится уже не замысел, а воплощение его, и чтобы правильно понимать текст (а тем более историю его), необходимо знать, что и как задумал автор. Поэтому к тексту должны относиться любые творческие записи, связанные с замыслом произведения, если они впоследствии, хотя бы в переработанном виде, отразились в тексте произведения. И, наоборот, к тексту не относятся разного рода нетворческие записи — конспекты и выписки из документов, литературных и иных источников и т. п., хотя изучение их нередко совершенно необходимо для правильного понимания текста.

Но как бы ни определять содержание понятий «текст» и «история текста», невозможно считать историю текста предметом текстологии как науки.

По нашему мнению, предметом текстологии является сам текст произведения, а не его история. Понимание этого особенно важно для новой литературы, где во многих случаях у нас есть подлинные (мы это знаем точно) тексты данного автора (и это нам известно бесспорно): автографы, авторизованные копии, авторизованные издания. Мы изучаем тексты, дошедшие до нас в этих источниках, и в результате этого изучения для нас формируется какая-то часть истории текста. В зависимости от целей исследования мы можем ограничиться этой частью и не будем тревожиться по поводу источников, нам не известных. Так, для безупречного понимания замысла и смысла произведения, для доброкачественного издания текста во многих случаях достаточно того, что текст дошедшего до нас белого автографа последней редакции полностью совпадает с текстом последнего авторизованного издания. Но в других случаях этого

будет мало, и придется теми или иными косвенными путями устанавливать всю историю текста. Так, для работы о цензурной истории текста нужно будет выяснить, какой текст был сдан в цензуру, какие искажения были в первом издании и т. п.

Таким образом, в самом общем случае для всех видов литературы предметом текстологии должен считаться именно текст; история его есть производное, один из аспектов изучения самого текста, дошедшего до нас в том или ином источнике.

### Метод текстологии

В «Очерке» Д. С. Лихачев ничего не пишет о методе текстологии, но здесь есть замечание о «главном методическом принципе», который «состоит в том, что история текста произведения изучается не в разрозненных „чтениях“ его отдельных мест, а как единое целое» (Очерк, стр. 6); это в общем справедливо, хотя, конечно, не определяет метода текстологии как науки.

В ответе Б. Я. Бухштабу Д. С. Лихачев дает целую подглавку «Изучение истории текста имеет особую методику», но характеристики этой методики нет, а дана отсылка к полной «Текстологии». Здесь отчасти в общих словах, а еще больше — с излишней детализацией очень много говорится о чисто технических, вспомогательных приемах в работе текстолога (см. гл. V и VIII), но опять-таки нет четко сформулированного определения метода науки.<sup>3</sup> А без этого, Д. С. Лихачев прав, не может быть и речи о науке.<sup>4</sup>

Правда, в ответе Б. Я. Бухштабу есть одно упоминание о методе текстологии: «...термин „критика текста“ может употребляться... для обозначения *метода* текстологии. Я так и предлагаю. Есть химия и есть химический анализ. Есть текстология и есть „критика текста“. В последнем смысле этот термин может закрепиться» (ответ, стр. 84).

Не может! «Критика текста» есть сущность, внутреннее содержание текстологической работы, но не метод ее как средство познания изучаемого объекта (как, впрочем, химический анализ не является методом химии).

Как известно, марксистская философия выработала всеобщий метод познания — материалистическую диалектику, однако этот метод не подменяет собой методов конкретных наук, которые (методы) определяются спецификой предмета, изучаемого каждой отдельной наукой.

Мы считаем, что у текстологии как науки тоже есть свой метод — сравнительно-историческое изучение источников текста.

Сравнительно-историческое изучение источников текста является методом текстологии потому, что:

Во-первых, творчество писателя в нормальных условиях развития его таланта понимается нами как сознательное, целеустремленное движение по пути создания наиболее удовлетворяющей автора редакции текста; все поправки, вносимые автором в текст при последующих обращениях к произведению, вызваны только тем, что каждая предыдущая редакция не удовлетворяла автора.

Следовательно, каждый дошедший до нас источник текста отражает хронологически определенный этап проявления авторской воли по отношению к тексту.

<sup>3</sup> В предметно-тематическом указателе к «Текстологии» нет даже рубрик «метод текстологии», «предмет текстологии». В рубрике «Методика текстологического анализа» даны отсылки к 34 страницам книги, но на этих страницах нет ни слова о методе.

<sup>4</sup> См.: «...наличие особой научной методики — один из признаков, позволяющих говорить о том, что перед нами отдельная научная дисциплина» (ответ, стр. 78).

Во-вторых, творческий процесс создания произведения в приближении его к идеалу бесконечен. Автор должен на каком-то этапе работы над текстом остановиться, хотя бы на время, и сказать себе: «Окончил!», чтобы получить моральное право опубликовать свое произведение.

Следовательно, среди ряда проявлений авторской воли, т. е. в ряду источников текста, появится один, являющийся последним по времени источником, над текстом которого работал автор; это будет источник, отражающий последнюю его творческую волю.

Но если творческий процесс создания текста в общих чертах рисуется именно так, то можно констатировать, что текст каждого отдельного источника характеризуется не только данным содержанием, но и всей его предшествующей историей. И вот с этой точки зрения Д. С. Лихачев безусловно прав, когда уделяет такое большое внимание истории текста: она, конечно, не предмет текстологии, но одно из главных направлений текстологического исследования.

Таким образом, сравнительно-историческое изучение источников текста как метод текстологии характеризуется следующими чертами:

1) Текст произведения изучается не изолированно в каждом отдельном источнике, а только в сопоставлении (сличении) текстов разных источников друг с другом.

Такое сопоставление характеризует состояние текста в каждом данном источнике и выявляет различия между источниками, отражающие постепенное становление авторского текста.

2) Источники текста сопоставляются между собой не произвольно, а только в строгой хронологической последовательности их создания.

Такое сопоставление дает возможность понять движение авторской мысли от замысла к его воплощению и установить историю текста.

Анализ материалов, полученных в результате сравнительно-исторического изучения источников, позволяет исследователю глубоко и всесторонне понять содержание произведения и установить свободный от каких-либо искажений подлинно авторский текст.

### Объем текстологии

Исходя из своего определения предмета текстологии, Д. С. Лихачев приходит к утверждению, что «текстологию следует отделять от техники издания текста. Только это отделение способно освободить текстологию от ограничивающих изучение истории текстов технологических рекомендаций» (Очерк, стр. 7; ср. также стр. 24).

Правда, в ответе Б. Я. Бухштабу Д. С. Лихачев в то же время высказывает прямо противоположную мысль, что «изучение истории текста и техника его издания неразрывны» (ответ, стр. 81). Как согласовать эти две противоположности — мы не знаем. Но если Д. С. Лихачев хочет сказать только, что нужно «сперва изучить историю текста и потом издавать, а не сперва издавать и потом по этому изданию изучать историю текста произведения» (Очерк, стр. 8) или что «должна быть последовательность, а не смешение разных этапов одной работы» (ответ, стр. 81), — то можно видеть, что речь идет о совершенно разных вещах. Потому что одно дело — понимать последовательность этапов работы, а другое — выделять издание текстов из текстологии; одно дело — понимать изучение текстов и их издание как «разные этапы одной работы», а другое — настаивать на освобождении текстологии от «техники» издания (причем из всего контекста видно, что речь идет не о «технике», а о принципах издания текстов).

С первыми формулировками этих двух противопоставлений ни один серьезный текстолог спорить не будет, но вторые вызывают решительное возражение. И мы надеемся, что категорические требования «отделять»

и «освободить» — это только полемические заострения; на самом же деле цель автора — подчеркнуть неразрывность и последовательность этих двух этапов одной работы.

Одновременно нам хотелось бы внести уточнение и в формулировку Б. Я. Бухштаба, который, пишет: «Под текстологией обычно понимается... деятельность, состоящая в установлении текста произведений (чаще всего в связи с изданием их)...» (статья, стр. 66); и далее: «Конечным результатом работы текстолога в обычном смысле этого слова является установленный, проясненный, прокомментированный текст» (там же, стр. 68).

Думается, что Б. Я. Бухштаб слишком сужает цели текстологии как науки, сводит ее к сумме практических навыков подготовки текста. Не случайно он с полным одобрением цитирует высказывания Б. М. Эйхенбаума и Б. В. Томашевского, рассматривавших текстологию как чисто «практическую дисциплину», «прикладную филологию», основная цель которой — подготовить к печати свободный от искажений авторский текст (статья, стр. 66—67).

Эти формулировки — крайность, низводящая текстологию к довольно элементарной технике подготовки текстов к изданию, которая действительно не является наукой.

Но в приведенном выше высказывании Б. Я. Бухштаба (статья, стр. 66) есть набросок и верного подхода к определению текстологии, когда он говорит, что текстология — это «наука, обобщающая принципы и методы», но только установления, а не изучения текстов произведений.

Мы особо подчеркиваем это различие потому, что в текстологическом изучении памятника видим две цели. Так, текст произведения может изучаться для выяснения его истории, для понимания эволюции творческого метода и психологии творчества писателя, для более правильного и глубокого проникновения в содержание и форму произведения, т. е. для каких-то историко-литературных, теоретико-литературных, историко-биографических выводов (см. об этом в «Очерке» Д. С. Лихачева, стр. 22).

Но есть и другая цель текстологического изучения памятника: мы изучаем текст для установления подлинности его в целях издания. Д. С. Лихачев в своей полной «Текстологии» неоднократно повторяет: «Издание памятников — это только одно из практических применений текстологии» (Текстология, стр. 24; ср. также стр. 27, 49). Но вместе с тем не следует забывать, что издание текста может быть и самостоятельной целью текстологического исследования: можно изучать — и не издавать, а делать те или иные историко-литературные выводы; но можно изучать и, не делая *таких* выводов, готовить текст к изданию. Изучение текста необходимо в любом случае, но цели изучения могут быть разные. Именно потому разные исследователи занимаются текстологическим изучением памятника для разных целей: Б. С. Мейлах занимался текстологией Пушкина не для издания его текстов, а для своей работы «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс»; Б. В. Томашевский также занимался текстологией Пушкина — но прежде всего для издания его произведений.<sup>5</sup>

Таким образом, между подготовкой текста к изданию и изучением истории текста вовсе нет той разницы, которую Д. С. Лихачев видит «между агрономией и ботаникой, фармакологией и медициной, искусством черчения и геометрией» (Очерк, стр. 8).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Конечно, Б. В. Томашевский в своих литературоведческих исследованиях тоже широко привлекал материалы текстологических наблюдений для анализа творчества Пушкина.

<sup>6</sup> Заметим кстати, что агрономия, фармакология и искусство черчения вовсе не являются практическими областями ботаники, медицины и геометрии.

Здесь не разница, а связь между разными целями изучения в пределах одной науки, примерно такая же, какая есть в биологии — между изучением свойств и качеств растений и выведением новых сортов, в медицине — между изучением болезней и лечением их, в математике — между выведением формулы и решением задачи и т. п.

Итак, с нашей точки зрения, текстология есть наука, обобщающая принципы и методику изучения текстов памятников. Она имеет свой предмет — текст произведения и свой метод — сравнительно-историческое изучение источников.

### Воля автора

К сожалению, и в этом случае Д. С. Лихачев не дает определения, что же он понимает под словами «воля автора». Однако свой «Очерк» он начинает с парадоксального (во всяком случае для текстологов) утверждения, что «нарушение авторской воли — исследовательский долг текстолога» (Очерк, стр. 6). И объясняется этот парадокс тем, что «автор ведет читателя по своей „последней авторской воле“... Автор предлагает читателю свой последний текст так, как будто бы он был создан сразу от начала и до конца, без колебаний и поисков, без ошибок и изменений замысла» (Очерк, стр. 5). А вот «в текстологическом... исследовании произведения текстолог пытается увидеть за последним текстом его историю. Текстолог действует вопреки авторскому намерению», т. е. нарушает авторскую волю (там же). Особенно много внимания Д. С. Лихачев уделил этому вопросу в ответе Б. Я. Бухштабу (стр. 85—87).

Но позволительно усомниться в правильности всех этих утверждений исследователя. Во-первых, в подавляющем большинстве авторы никогда не скрывали, что произведение вовсе не рождается, как Афина Паллада из головы Зевса, что «сочинение» — это тяжелый и долгий труд. Они это говорили, писали, демонстрировали это читателю, при каждом новом издании правя свой текст и нередко предупреждая об этом читателя надписью на титуле книги: текст заново исправлен (переработан, дополнен и т. п.) автором.

Во-вторых, нам кажется, что, много и справедливо возражая против «фетишизации» авторской воли, против превращения ее в «юридический принцип», подчеркивая, что речь должна идти только о «творческой воле» (это «очень существенно», замечает Д. С. Лихачев) и т. п., исследователь сам приравнял понятия «творческой» и «юридической» воли. Ведь изучение истории текста, анализ и издание черновиков, в чем Д. С. Лихачев видит нарушение воли автора, не имеют никакого отношения к нарушению творческой воли. Так, запрещение Гончаровым печатать его черновики было проявлением именно «юридической», а не «творческой» воли, и Кони не имел никаких оснований, кроме юридических, привлечь Д. Абрамовича к судебной ответственности. Можно привести и другой пример. Салтыков-Щедрин в письме-завещании дал полный перечень состава будущего издания его сочинений, а все остальное прямо запретил перепечатывать. Что же, разыскивая и публикуя произведения Щедрина, мы нарушаем его творческую волю? Да нет, конечно: мы нарушаем только юридическую волю.

По нашему мнению, творческая авторская воля есть идейно-художественный замысел автора, нашедший свое материальное воплощение в определенном авторском тексте.

Д. С. Лихачев также связывает авторскую волю с замыслом (Очерк, стр. 63), но не обращает внимания на то, что пока замысел остается замыслом, проявления творческой авторской воли еще нет: она появится только в процессе воплощения замысла в текст. Кстати, замыслу Д. С. Лихачев уделяет очень большое место в текстологии: «Основное, с чем



должна считаться текстология, — это с замыслами и намерениями творцов текста...» (Очерк, стр. 63). То есть не с результатами, а с замыслами, не с тем, что автор дал, а с тем, что он хотел дать. В связи с этим Д. С. Лихачев выражает несогласие с формулировкой Б. В. Томашевского («Важно не то, куда целит автор, а куда попадает») и пишет: «В противоположность Б. В. Томашевскому я считаю, что важно и то, и другое...» (Текстология, стр. 34). Но здесь неизбежен вопрос: а что же все-таки для текстологии важнее? Неужели одинаково? Конечно, нет, и прежде всего для понимания творческой воли автора важно именно то, «куда попадает», что дал автор читателю, а не его замысел.

Таким образом, творческая воля автора проявляется именно в тексте его произведения. Не за то мы осуждаем полное собрание сочинений Пушкина под ред. Брюсова, что редактор ввел в состав некоторые произведения в какой-то надуманной системе, а за то, что он публиковал не тот текст, который в свое время печатал сам Пушкин, за то, что редактор вставлял из черновиков в последний авторский текст слова, строки и целые строфы, комбинировал их и даже дописывал некоторые стихи за автора.

Именно поэтому основным принципом текстологии признается принцип ненарушимости творческой воли писателя, т. е. ненарушимости текста, оставленного нам автором. Поэтому когда текстолог копается в черновиках и публикует их, — он не нарушает творческую авторскую волю; но когда в тексте, опубликованном автором (или предназначенном для опубликования), изменено текстологом самовольно хоть одно слово (даже если замена взята из авторского же черновика) — мы говорим о нарушении творческой авторской воли.<sup>7</sup>

Что же касается многократно повторяемого Д. С. Лихачевым утверждения, что авторскую волю надо не просто применять, а изучать, выявлять, вскрывать и т. п., — так это бесспорная истина для текстологов. И если кто-то в своей работе нарушает эту истину, то это говорит лишь о неопытности или даже недобросовестности текстолога, а вовсе не о неясности этого понятия в текстологии.

Далее Д. С. Лихачев утверждает: «Перемены воли автора могут быть творческими и нетворческими: автор может внести изменения, явно ухудшающие текст, в связи с опасением цензуры, требованиями администрации... техническими условиями издательства, уступая критике, компетентным и некомпетентным советам друзей и пр.» (Очерк, стр. 64). Но в этой фразе проявлено именно механистическое отношение к пониманию авторской воли, против которого так ополчается Д. С. Лихачев. В самом деле, цензура и автоцензура, требования администрации, нажим критики и друзей, даже если все исправления сделаны рукой самого автора, — это не воля, а неволя его, и они никакого отношения к творческой воле не имеют; наоборот, учет справедливых замечаний критики и советов добрых, умных друзей — это факторы, без которых не мыслится никакое творчество: не можем же мы всерьез считать, что все критики — враги писателя, а все друзья — дураки. И если автор исправляет в этих случаях текст — это вполне сознательное проявление именно творческой воли писателя. Не считаться с этим ни один текстолог не может.

Наконец, Д. С. Лихачев высказывает такую мысль: «В некоторых случаях автор не нашел времени достаточно упорно поработать над произведением. Произведение часто остается незаконченным или с неряшливо выправленным текстом. В таких случаях особенно трудно говорить о проявлении авторской воли в том или ином тексте» (Очерк, стр. 64).

<sup>7</sup> И в этом случае А. Ф. Кони имел бы все основания привлечь к ответственности текстолога, так как неприкосновенность авторского текста (равно — творческая воля автора) охраняется авторским правом.

Но в этом высказывании смешаны совершенно разные вещи. Во-первых, если произведение не закончено автором, то в тексте его есть только какая-то степень проявления авторской воли, но нет того выражения ее, которое мы имеем, например, в законченном и опубликованном тексте. Однако и эти стадии для нас важны, и, публикуя незаконченное произведение, мы также не имеем права изменять, исправлять авторский текст.<sup>8</sup>

Во-вторых, если автор сюжетно закончил, но не успел достаточно стилистически отшлифовать произведение, то, может быть, здесь правильнее говорить все-таки о незаконченности вещи в целом со всеми вытекающими последствиями, но не о «неряшливом тексте».

Наконец, в-третьих, если автор так и опубликовал свое произведение «с неряшливо выправленным текстом», то никаких сомнений относительно выражения авторской воли здесь быть не может: автор хотел именно такой текст донести до читателя, и пусть «неряшливость» останется на его авторской совести. Никто не имеет права вмешиваться в авторский текст и исправлять его, хотя, может быть, текстологу этот текст кажется «неряшливо выправленным».

Д. С. Лихачев прав: «Нельзя в работе над авторскими текстами произведения ограничиваться формальным выявлением последней творческой воли автора» (Очерк, стр. 65). Но нельзя и другое — руководствоваться субъективными оценками «неряшливости» или «доброкачественности» текста, а при выборе текста для публикации нельзя прежде всего «принимать во внимание — отвечает ли этот текст по данным изучения его истории творческой кульминации авторского замысла, воплощен ли в тексте с наибольшей полнотой наиболее совершенный вариант замысла» (Очерк, стр. 83). Ну, а если последний авторский текст все-таки не «кульминация замысла», не «наиболее совершенный вариант»? Выходит, тогда мы не вправе выбирать этот текст для публикации, даже если автор его неоднократно перепечатывал сам и только сетовал, что не смог осуществить свой замысел, дать читателю то, что хотел дать.

И не присутствует ли в предложенном Д. С. Лихачевым методе оценки достоинств и недостатков авторского текста им же самим высмеиваемая «вера текстолога в свои медиумические способности проникать в замысел писателя, верно его истолковывать» (ответ, стр. 80)?

Сорок лет назад Н. К. Пиксанов дал очень верную формулу: «Воля автора (равно текст автора, добавим мы, — Е. П.) — *suprema lex!*» Мы за нее.

Свое участие в дискуссии о том, что же такое текстология, мы хотели бы завершить постановкой одного вопроса, так сказать, научно-этического плана.

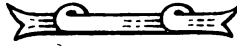
В предисловии к «Очерку» Д. С. Лихачев пишет, что его книга «ни с кем не спорит, но назначается для споров». Как видим, вторую часть этой фразы текстологи восприняли с удовлетворением и стали спорить. Что же касается первой части фразы, то она очень не точна: прежде всего Д. С. Лихачев критикует почти всех, кто до него высказывал какие-то иные точки зрения; нередко он и спорит со своими противниками, в частности с «Основами текстологии», хотя и не называет ни работ, ни фамилий; более того, Д. С. Лихачев не просто критикует и спорит, но и иронизирует: «...немного иронический тон свойствен всей моей краткой „Текстологии“. И это потому, что критический дух я считаю органическим свойством науки» (Ответ, стр. 86). Простите:

<sup>8</sup> Единственно, что можно сделать, это дописать окончания слов и вставить пропущенные, но необходимые по смыслу слова, но обязательно в особых (угловых, квадратных) скобках, чтобы видно было их неавторское происхождение.

«критический» или «иронический»? Первое — это бесспорно, а вот второе, тем более, что это ирония не в свой адрес, никак не кажется нам «органическим свойством науки». Во всяком случае, в научном споре ирония не прибавляет ни критичности отрицательным суждениям, ни убедительности положительным доводам. . .

Да и вообще весь «Очерк» Д. С. Лихачева — это полемика; еще больше полемики, естественно, в его ответе Б. Я. Бухштабу, но опять-таки он спорит здесь не только и даже не столько с Б. Я. Бухштабом, сколько с другими, не названными противниками.

Полемизировать можно и нужно. Но, думается, делать это следует с открытым забралом, называя своих противников по именам, прямо указывая на их ошибки. В этом товарищеском, хотя, может быть, подчас и резком споре мы видим один из лучших путей установления истины, без чего невозможно формирование текстологии как науки.



## ОТВЕТ Б. Я. БУХШТАБУ И Е. И. ПРОХОРОВУ

Я оставался и остаюсь при убеждении: текстология имеет общие принципы, общую методику и общие приемы работы, какие бы тексты она ни изучала — японские, русские, греческие, новые или древние. Больше того, текстолог должен оставаться текстологом — имеет ли он дело с текстом классического произведения художественной литературы или со скромными трудами своего коллеги по специальности. Ведь и в последнем случае текстолог обязан считаться с волей автора. «Воля автора — *suprema lex*», — пишет Е. И. Прохоров, цитируя слова Н. К. Пиксанова, и добавляет: «Мы за нее!» В таком случае Е. И. Прохоров обязан быть за нее не на словах, а на деле. По-видимому, последнее не так-то легко. Считаться с волей автора — значит *понимать* эту волю, понимать намерения автора, не навязывать ему то, с чем он явно не согласен, не приписывать ему таких намерений, наличие которых невозможно доказать. Все это прямо противоположно формальному отношению к тексту и, разумеется, формальному, «юридическому» пониманию воли автора, в данном случае — моей.

Е. И. Прохоров заявляет, что он недоволен прежде всего моими «формулировками». Он пишет, что задача его статьи «вернуться к некоторым формулировкам, высказанным в „Очерке“» Д. С. Лихачева (стр. 147).

Ища прежде всего «формулировок», Е. И. Прохоров находит в моих работах мнимые противоречия. Е. И. Прохоров утверждает, например, что «немало формулировок „Очерка“ и ответа Б. Я. Бухштабу диаметрально противоположны» (стр. 147). Методом выхватывания отдельных мест и выражений из контекста Е. И. Прохоров находит, например, у меня следующее противоречие: с одной стороны, я утверждаю, что текстологию следует отделять от техники издания текста, а с другой — что изучение истории текста и техника издания «неразрывны» (стр. 150). Но в моем ответе Б. Я. Бухштабу ясно сказано, что издание текста должно основываться на изучении его истории и *в этом смысле* они неразрывны. Далее сказано, что изучение истории текста должно предшествовать изданию, быть независимым от задач его издания и *в этом смысле* оно должно быть отделено от издания.

Е. И. Прохоров утверждает, что я не различаю два понятия — «текст» и «история текста». «В самом деле, — пишет Е. И. Прохоров (стр. 148), — в „Очерке“ сказано: „Текстология изучает историю текста...“ (Очерк, стр. 5); в ответе Б. Я. Бухштабу: текстология — „наука, изучающая текст, историю текста“ (ответ, стр. 76). Так о чем же наука — о тексте или о его истории?» — спрашивает Е. И. Прохоров, не замечая отсутствия противоречия в утверждении, что текстология изучает не просто текст (текст закона может изучать юрист, текст Библии библеист, текст исторического источника историк и пр.), а именно *изменения* текста, она стремится раскрыть историю текста, и это достаточно подробно показано в моих работах.

Я бы хотел обратить также внимание читателей на голословность многих обвинений, выдвинутых против меня Е. И. Прохоровым. Не

только голословным, но явно противоречащим *основному* содержанию моих работ по текстологии следует считать утверждение Е. И. Прохорова, что в моих книгах и статьях ничего не говорится о «методе» текстологии. Хотя я не употребляю слова «метод» (именно это, очевидно, и ввело в заблуждение Е. И. Прохорова), — методу и методике текстологических исследований посвящено основное содержание всех моих работ по текстологии.

Не всегда считаясь с волей автора и его намерениями, спорит со мной и Б. Я. Бухштаб. Так, например, Б. Я. Бухштаб сопоставляет три цитаты из моего ответа ему, говорящие о разном, имеющие разный субъект суждения, и затем обвиняет меня в подмене субъекта суждения (стр. 129). Но в подмене субъекта виноват сам Б. Я. Бухштаб, соединивший то, что не подлежало соединению. Или Б. Я. Бухштаб видит противоречие в том, что я говорю об истории текста отдельных произведений и об истории текста вообще? «Помимо воли автора в этих формулировках отразился тот факт, что научную цельность может иметь история отдельного произведения...» (стр. 130). Но разве я где-нибудь отрицал цельность изучения истории произведения? Я только считаю, что история произведения шире истории *текста* произведения (об этом ниже).

Б. Я. Бухштаб считает, например, что мое определение понятия *произведения* не дает возможности отграничить его от понятия *текст*. Разумеется, не дает! И не может дать, ибо произведение с текстологической точки зрения есть один из видов текста. С таким же успехом можно заявить, что определение того, что такое птица (определение может быть любым) не дает возможности отграничить птицу от курицы...

Спорить по отдельным местам текста, возводя их в ранг «формулировок» и определений, можно до бесконечности. Я прошу самих читателей внимательно проверить контекст, из которого взяты мои цитаты, и убедиться в том, что спор часто идет мимо существа вопроса.

В данной моей статье полезнее остановиться не на споре из-за отдельных «формулировок», а на разногласиях по существу.

### История текста

Мне представляется, что самое крупное мое разногласие с Б. Я. Бухштабом заключено в том, как мы понимаем историю текста. Б. Я. Бухштаб чрезвычайно сужает это понятие. Он, например, считает, что там, где существует только один источник текста, не может быть выявлена история текста. Я же считаю, что и при одном источнике текста можно исследовать историю текста. Одна из глав моей большой «Текстологии» (глава IV) в той ее части, которая посвящена методике изучения истории текста, называется «Исследование текста в одном списке», и речь там идет именно об исследовании *истории* текста.

Вопреки Б. Я. Бухштабу, я считаю, что даже исправление ошибки должно основываться на истории текста. Исправление ошибки не есть ее простое устранение, а это есть замена позднего чтения предшествующим ему авторским. Ведь позднейшее ошибочное чтение может давать вполне осмысленный текст, а логическая или стилистическая ошибка может принадлежать самому автору и быть устраненной помимо воли автора (корректором, наборщиком и пр.). Для того чтобы определить, что перед нами действительно ошибка, надо выяснить, как она произошла, к какому типу ошибок она принадлежит и пр.

Вопреки Б. Я. Бухштабу, по моему мнению, конъектура, чтобы быть убедительной, также должна основываться на изучении истории текста. Она не просто исправляет текст, а она возвращает подлинный авторский текст. Приведенный Б. Я. Бухштабом пример с названием

«Истории села Горюхина» подтверждает как раз то, о чем я говорю. Мы выбираем чтение «Горюхино» вместо «Горохино» не потому, что первое «лучше» (в таком случае мы создали бы хаос и произвол в исправлениях), а потому, что это первое чтение — пушкинское, а второе внесено издателями «Современника» в 1837 году при первом посмертном издании этого произведения.

Установление текста, с моей точки зрения, — это также исследование его истории. Это восстановление определенного, конкретно существовавшего этапа в развитии текста, а не создание нового текста, никогда не существовавшего. Установление текста, конечно, является частью истории текста, и никакой уклончивости в признании этого факта у меня нет. Это видно даже из того, в каком месте моих книг я рассматриваю методику установления и прочтения текста. Однако от прочтения и установления текста следует отделять техническую подготовку текста к изданию и выбор основного текста из нескольких для издания. То и другое делается на основе данных истории текста (в которую входит и история авторской воли, о чем ниже), но при учете издательских, технических возможностей и удобств читателя.

Б. Я. Бухштаб полагает, что посмертное издание текста обычно не имеет большого значения для истории текста «публикуемого произведения» (стр. 127). Последние слова характерны. Если подчинять задачи изучения истории текста нуждам публикации, то действительно посмертные издания по большей части мало интересны. Однако, независимо ни от чего, текст имеет свою историю все время, пока он переписывается и печатается, — при жизни автора и после его смерти. И прижизненная история текста, и посмертная могут иметь в различных обстоятельствах и для различных целей и очень большой интерес, и незначительный интерес. Разве не интересны, с точки зрения истории текста, посмертные публикации некоторых произведений Герцена, Салтыкова-Щедрина и пр.?

Отмечу, что Е. И. Прохоров, стремясь доказать, что текстология — наука о тексте вообще, а не об истории текста, фактически признает, что текстология изучает именно *историю* текста.

В самом деле, основным методом текстологии Е. Прохоров признает метод сравнительно-исторический. Ясно, что нельзя исторически изучать что-либо, не ставя перед собой историко-литературных целей. Наконец, надо вспомнить и о том, что исторический подход к общественным явлениям (а текст, как я стремлюсь показать, — и это не встречает возражений, — есть явление общественное) составляет неотъемлемую особенность марксистского метода вообще.<sup>1</sup>

Против моего положения о том, что текстология изучает историю текста, Е. И. Прохоров выдвигает следующее возражение: «Мы изучаем тексты, дошедшие до нас в этих источниках (автографах, авторизованных копиях, авторизованных изданиях, — Д. Л.) и в результате этого изучения для нас формируется (так! — Д. Л.) какая-то часть истории текста. В зависимости от целей исследования мы можем ограничиться этой частью и не будем тревожиться по поводу источников, нам не известных» (стр. 148). Но ведь часть истории текста есть все же история текста! Никто не требует от историка общества, чтобы он каждый раз заново писал историю человеческого общества «от сотворения мира» и до наших дней. Историю пишут и по частям. А вот «тревожиться» по поводу недостатка источников ученому следует...

<sup>1</sup> Разумеется, определение метода текстологии как «сравнительно-исторического» недостаточно. Сравнения и историчность не определяют еще существенных особенностей метода текстологии, тем более, что методика сравнений может быть очень различной (в частности, формальной и формалистской).

Мало этого, изучая историю текста произведения, мы можем изучать не только тот или иной отрезок этой истории, но и определенный этап в его развитии, условно беря его как некоторое неподвижное целое. Ведь и в исторической науке мы анализируем тот или иной этап в развитии общества, устанавливаем существовавшие в нем общественные отношения, изучаем эти отношения иногда не в их динамике, а в их статике, непременно все же учитывая, какой исторический этап изучается.

Е. И. Прохоров утверждает, что между текстологией и изданием текста такая же связь, как между изучением болезней и их лечением, между геометрией и черчением и пр. Допустим! Но в том-то и дело, что связь эта односторонняя. Способы и приемы лечения болезней зависят от наших знаний об этих болезнях, но изучение болезней не зависит от приемов их лечения. Непосредственно на методику изучения болезней приемы их лечения, цели лечения не влияют. Новые способы лечения болезней удастся открыть только тогда, когда болезнь изучается сама по себе. Кстати, цели изучения болезней не только в их лечении. Изучение это имеет важное теоретическое значение. Плох был бы тот биолог, который ставил бы изучение болезней в узкую зависимость от их лечения. Так же точно нельзя ставить геометрию в зависимость от черчения. Разве не ушли многие текстологические работы Шахматова, Бонди, Дэна так же далеко от задач издания, как и работы геометров-математиков Гаусса, Гильберта и Лобачевского от задач чертежной техники?

Почему все же нужно изучать в текстологии именно историю текста, а не текст в каком-то другом отношении? Потому что научный подход к тексту как таковому может быть только исторический. Другим подходом может быть только практический (или, если хотите, эдичионно-технический). Никто из моих оппонентов не указал на возможные другие подходы изучения текста как такового.

Я и до сих пор думаю, несмотря на все возражения мне Б. Я. Бухштаба, что «догадки», «размышления», «филологическое остроумие», простое «проникновение» в текст без определенных целей и метода совершенно неопределенны. «Догадка» о предшествующем тексте — это понятие. Я за такую догадку. Но «догадка» сама по себе, «проникновение в текст» само по себе — так же неопределенны, как и «размышление» без предмета для размышления. Только к «догадке» и «размышлению» самим по себе методика изучения не может быть сведена.

Текст изучают представители различных специальностей (юристы, источниковеды и пр.) — я на это указывал. Что же изучает в тексте текстолог? Только его историю; либо он не изучает текст, а препарирует его для издания. Последнее совершенно необходимо, но должно основываться на данных изучения истории текста. Иначе у нас не будет научных критериев для выбора основного текста, для подготовки текста к изданию.

Покажу это в связи с вопросом о последней воле автора.

### Воля автора

Последняя воля автора — и я это утверждаю с полной ответственностью — в современной текстологии новой русской литературы если и изучается, то только как юридический, формальный принцип, как закон («lex» — по выражению Е. И. Прохорова). И все то, что пишет о творческой воле автора в своей статье Е. И. Прохоров, только это подтверждает. И для Е. И. Прохорова творческая воля автора — это формальный принцип выбора текста. Это формальное представление о творческой воле зиждется при этом на самых примитивных представлениях о психологии авторского творчества. Прочтите внимательно хотя бы то место статьи Е. И. Прохорова, в котором описывается, как автор в ка-

кой-то момент своего творчества всегда говорит себе: «Окончил!», чтобы получить моральное право опубликовать свое произведение. К такого рода представлениям о воле автора (а не вообще к воле автора) я могу относиться только иронически. Это лубок, который выдается за науку.

К авторской воле также может быть только два подхода: либо научный, при котором мы изучаем *историю* творческой воли автора, либо формально-юридический, при котором мы в практических целях издания *условливаемся* считать тот или иной текст отражающим последнюю волю автора, его как бы нотариально заверенным завещанием и относимся к нему как к «главному закону» текстологической практики («*suprema lex*»).

Изучение развития авторской воли несомненно труднее, чем подход к воле автора как формальному принципу выбора текста, зато только научное изучение развития авторской воли может дать наиболее надежные критерии выбора текста. Вот перед нами спор о том, какой текст «Войны и мира» считать основным. Что может решить этот спор? Юридический момент здесь чрезвычайно ненадежен. «Последняя воля» Толстого была вообще против этого его романа. Решить спор может только научное изучение всей истории создания текста «Войны и мира», истории прижизненных изданий этого романа и всех творческих и нетворческих намерений, замыслов Толстого: изучение творческой воли по *содержанию* и в ее развитии.

Юристы под «последней волей» умершего разумеют определенный документ, завещание, в котором эта последняя воля выражена. Стремление подменять авторскую волю материальным воплощением этой воли — характерный признак формально-юридического подхода к авторской воле. Позволю себе повторить определение творческой воли автора, данное и подчеркнутое как особо важное в статье Е. И. Прохорова: «... творческая авторская воля есть идейно-художественный замысел автора, нашедший свое материальное воплощение...» (стр. 152). Конечно, воля может «воплотиться», но она может и не «воплотиться». «Воля к победе» и сама «победа» еще не одно и то же.

Несомненно, что материальное воплощение авторской воли чрезвычайно важно (в какой степени она «воплощается» в творчестве автора — это вопрос также особый), но это еще не сама воля, если не видеть в «воле» «последней воли», совсем особого, юридического понятия.

Воля автора — это прежде всего намерения автора, а они очень сложны, многообразны, имеют сложное развитие. Изучение этих намерений по их сложному содержанию не может удовлетвориться установлением последнего прижизненного текста произведения. Воля автора должна быть установлена во всей сложности и оценена с точки зрения выбора текста. Нельзя видеть в ней просто формальный ориентир для выбора текста. Она должна быть ориентиром по существу. Авторская воля, авторские намерения должны быть изучены в своем содержании.

Я думаю, что вопрос о воле автора следовало бы обсудить более внимательно, чем это делалось до сих пор. На страницах «Русской литературы» я хотел бы выступить в будущем со статьей на эту тему.

### Текст и произведение

Напрасно Б. Я. Бухштаб полагает, что данное мною с текстологической точки зрения определение понятия «произведение» имеет значение только для древней русской литературы. И в новой литературе мы очень часто имеем дело со случаями, когда трудно сказать, самостоятельное ли перед нами произведение, или отдельные части более крупного. Произведения ли вставные новеллы в «Пиквикском клубе» Диккенса? Имеем ли мы право издавать их отдельно, как это иногда дела-



ется в Англии? А как быть с рассказами в «Дневнике писателя» Достоевского? Как быть с циклами произведений Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, с серией романов Золя «Ругон-Маккары», с отдельными лирическими циклами? И дело, конечно, не только в праве издания, но и в приемах изучения. Можем ли мы изучать историю текста этих произведений отдельно от включающего их целого? Критерий, как мне кажется, должен быть следующий: если произведение не имело самостоятельного развития относительно включающего его целого, значит это и не самостоятельное произведение, не произведение с текстологической точки зрения, и мы не должны изучать историю его текста обособленно.

Другой вопрос: почему необходимо отделять историю текста произведения от истории самого произведения? Потому, во-первых, что история произведения гораздо шире, чем история его текста, и, во-вторых, потому, что изучение истории произведения не имеет собственной специфической методики. История произведения — это и история его замысла (возникшего до появления текста), и выявление прототипов действующих лиц или исторических основ сюжета, и история литературных влияний на это произведение, и многое другое. Методики всех этих изучений разнообразны. Изучение же истории *текста* произведения имеет специфические приемы, свою методику, особенности которой я и стремился показать в двух своих книгах и ряде статей.

Е. И. Прохоров пишет, что ему «трудно понять, почему к тексту не относятся планы, наброски, записи в записных книжках и т. п. (ответ, стр. 77)» (стр. 148). Однако в моем ответе Б. Я. Бухштабу речь идет не о тексте вообще, а о тексте *данного* изучаемого произведения. Разумеется, записи без текста невозможны, но в записях может еще и не быть текста именно данного изучаемого произведения, о чем пишу я и о чем, повторяя меня, пишет далее и Е. И. Прохоров.

### Специфика различных областей текстологии

Б. Я. Бухштаб стремится всячески подчеркнуть различия в текстологии новой и древней русской литературы. Я же стремлюсь вскрыть то общее, что есть между различными сферами применения текстологии — будь то литература новая, античная, средневековая, русская или не русская. Без этого общего невозможно видеть в текстологии науку. Речь, следовательно, идет о том — наука текстология или не наука.

Б. Я. Бухштабу представляется, что я стираю грани, механически применяя ко всякому материалу принципы, выработанные на изучении древнерусской литературы, и ничего больше. Игнорируя условность выдвинутых мной «для удобства» (стр. 76 моего ответа) обозначений — «полная „Текстология“» и «краткая „Текстология“», — Б. Я. Бухштаб утверждает, что краткая «Текстология» является только сокращением полной. «Сравпывая „краткую“ „Текстологию“ с „полной“, — пишет Б. Я. Бухштаб, — трудно обнаружить в ней что-нибудь существенно новое, связанное с расширением темы» (стр. 133). Возьмем хотя бы оглавление обеих книг. К числу «несущественных», очевидно, должны относиться следующие разделы краткой «Текстологии», которых нет в полной: «Произведение», «Рукопись, список, автограф», «Черновик, беловик», «Ошибки переписки на машинке», «Ошибки набора», «Ошибки корректуры», «Ошибки авторского текста», «Замысел и воля автора», «Типы изданий произведений нового времени», «Выбор авторского текста», «Выбор основного списка для издания при отсутствии достоверного авторского текста», «Публикация черновиков», «Расположение произведений в издании» и др. Но различия и дополнения есть и в содержании глав, озаглавленных одинаково с полной «Текстологией».

Что же касается до заявления Б. Я. Бухштаба, которым он заканчивает свою статью: «...не будем прятаться... от специфики всех тех областей, которые должны войти в сферу наших обобщений» (стр. 133), то, соглашаясь с этим предложением, которое ко мне, впрочем, мало относится, поскольку я эту специфику стремился постоянно учитывать в своих книгах и статьях, я могу добавить и еще следующее: не будем вообще играть в прятки, а будем чаще обмениваться опытом и относиться к этому обмену опытом без обид.

### Несколько слов об обидах

Не считаться с волей автора можно не только путем выискивания «формулировок» и возведения в ранг «формулировок» тех мест текста, которые таковыми не являются, а тесно связаны с контекстом, но и путем обратного — того, что называется «чтением в сердцах» или (в логике) «преувеличением тезиса».

Так, например, я говорил о том, что текстология новой русской литературы не имела до недавнего времени точных определений понятий «текст» и «произведение», что не отрицается и Б. Я. Бухштабом. Но по этому поводу Б. Я. Бухштаб заявляет, явно искажая мой тезис: «После глубоких и блестящих работ Томашевского, Бонди, Эйхенбаума, Винокура выставить советскую текстологию новой литературы сферой теоретической беспомощности — несправедливо» (стр. 132). Но справедливо ли приписывать мне огульное отрицание значения текстологии нового времени и работ очень уважаемых мною ученых?

Гораздо конкретнее в своих обидах Е. И. Прохоров. В конце своей статьи он преподносит мне следующее «научно-этическое» наставление. Надо, мол, спорить с открытым забралом и называть своих противников. Е. И. Прохоров недоволен тем, почему я не считаюсь с «Основами текстологии» и со сборниками «Вопросы текстологии».

Разъясняю. В моей краткой «Текстологии» нет вообще в тексте ни одной библиографической отсылки. Таков жанр самой работы, написанной в тезисной форме. В конце книги имеется список рекомендательной литературы по текстологии, в котором среди наиболее значительных произведений *мировой* текстологии названы и «Основы текстологии», и три сборника «Вопросов текстологии». Я очень жалею, что не включил в этот список ни действительно превосходных, блестящих работ С. М. Бонди, ни работ Г. О. Винокура. Почему же в тексте своей книжки, не называя ни Б. В. Томашевского, ни С. М. Бонди, ни К. Гурского, ни Д. Пасквале и других ученых с мировой известностью, я должен называть авторов «Основ текстологии»? И разве не ясно, что вопросы, о которых я пишу, подняты были в основном впервые не в «Основах текстологии»? Мнительность Е. И. Прохорова простирается настолько далеко, что он даже заявляет, что я в своем ответе Б. Я. Бухштабу сплел «не только и даже не столько с Б. Я. Бухштабом, сколько с другими, не названными противниками» (стр. 155), т. е., очевидно, с ним, Е. И. Прохоровым, и московской группой текстологов, работающих в Институте мировой литературы АН СССР. О правомерности такого рода подозрений предоставляю судить читателям.



# ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

О. БЕЛОБРОВА

## КИПР В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Древнерусская письменность и литература сохранили немало сказаний о «чужих землях». Русские летописи включали в свой состав сведения о событиях истории соседних стран и народов (Византии, Сербии, Турции и др.). Представления о жизни в «чужих землях» распространялись очевидцами как в устной форме, так и в списках путешествий, в статейных списках многочисленных русских посольств.

В ряде оригинальных русских литературных произведений, где художественный вымысел переплетался с историческими реалиями, видно знакомство с образом жизни иноземных народов, а зачастую и с событиями их борьбы за свою независимость. «Чужие земли» были иногда только местом происхождения или действия героев, например, житийной или «душеполезной» литературы. Описания «чужих земель» встречались и в памятниках переводной литературы.

Среди многих стран, издавна известных в древней Руси как по описаниям очевидцев, так и по книжной традиции, следует назвать остров Кипр. Кипрская тема, появившаяся в древнерусской литературе не позднее XII века и не выпадавшая из ее поля зрения до начала XVIII столетия, до сих пор не привлекала специального внимания.

Эта тема встречается в произведениях различных литературных жанров. Описания и упоминания Кипра находятся прежде всего в списках путешествий русских людей в страны Ближнего и Переднего Востока. Черниговский игумен Даниил побывал на Кипре в самом начале XII века и оставил довольно подробное его описание. Около 1370 года Кипр посетил архимандрит Агрешений. В XV веке на морском пути к Иерусалиму достигали Кипра Епифаний-мних (в 1415—1417 годах), троицкий иеродиакон Зосима (в 1419—1422 годах), священноинок Варсонофий (в 1461—1462 годах). Путь русского купца Трифона Коробейникова (в 1582 году) лежал также мимо этого острова. Упоминается Кипр и в путешествиях Арсения Суханова (в 1651 году) и Ионы Маленького (в 1649—1652 годах). Подробные описания Кипра оставили и путешественники XVIII века: Ипполит Вишенский (в 1707—1708 годах) и В. Г. Барский (первая половина XVIII века).

Возможно, до нашего времени дошли не все древнерусские описания Кипра, принадлежавшие очевидцам-паломникам, как дошли не все описания путешествий русских людей. Но и сохранившиеся показывают, что кипрских гаваней издавна достигали представители разных русских центров: Чернигова, Москвы и др. Во время стоянок путешественники могли осматривать достопримечательности и наблюдать особенности и условия жизни на острове, невольно сравнивая их со своими.

Примечательно, что даже в кратких сведениях списков иностранных городов XVII века указывается не только расстояние (в верстах) до Кипра, но и политическое состояние его населения: «Кипрский остров в Белом (Средиземном, — О. Б.) море под владением турков, отстоит от Москвы 3300».<sup>1</sup>

Для характеристики особенностей описаний Кипра в древнерусских путешествиях необходимо сравнить их между собой, а также сопоставить с текстом о Кипре в переводной Космографии XVI века, известной на Руси с XVII столетия.

Самое старшее по времени описание Кипра находится в «Хождении Даниила»<sup>2</sup> (1106—1107 годы). Это «Хождение» было популярно на Руси вплоть до XIX века. Неоднократно отмечалось влияние этого сочинения на жанр путешествий последующих поколений, вплоть до XV—XVI веков.<sup>3</sup> Главное внимание Да-

<sup>1</sup> В. А. Петров. Географические справочники XVII в. «Исторический архив», 1950, т. V, стр. 154 (№ 37).

<sup>2</sup> Житие и хождение Даниила, русьския земли игумена 1106—1107 гг. «Православный палестинский сборник» (далее: ППС), т. I, вып. 3, СПб., 1885, стр. 10—12.

<sup>3</sup> И. Сахаров. Сказания русского народа, т. II, кн. VIII. СПб., 1849, стр. 59; Хождение инок Зосимы. ППС, т. VIII, вып. 3, 1888, стр. VII; Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. Изд. 6-е, Учпедгиз, М., 1956, стр. 112; В. В. Данилов. О жанровых особенностях древнерусских «хождений». «Труды Отдела древнерусской литературы» Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: «Труды ОДРЛ»), 1962, т. XVIII, стр. 29.

нии должен был уделить Иерусалиму. Но посещение христианских «святынь» православного Востока не исключало интереса к природе и своеобразным особенностям стран, лежащих на пути к Иерусалиму.

Описание Кипра у Даниила, который «походил остров той весь добре», охватывает различные его стороны. Здесь и природные богатства («остров велик зело... и обилен всем добром»), и население («и множество... людий»), и церковная организация («епископи 20, митрополия же единая»). Перечисляются местные «святыни» — мощи Епифания (Кипрского), апостола Варнавы, Зинова, Трифилия. Сообщены легенды о «знамениях» и «чудесах» (о царице Елене и о парящем в воздухе кипарисном кресте, исцеляющем от недугов, и т. п.). Особо рассказывается о темьяне-ладане: как он растет («суть бо по горам... древца многа и низка, с травю равна») и когда его собирают («емлют его июля месяца и августа, в иные же месяци не спадывает, но токмо в два ражається»). Хотя о путешествии Даниила можно судить лишь по сравнительно поздним спискам (XV—XVII век), описание Кипра в нем не противоречит исторической действительности начала XII века, еще до захвата острова крестоносцами.

Агрефений, посетивший Кипр в конце XIV века, отметил из его достопримечательностей «крест благоразумного разбойника» и наряду с этим сообщил сведения совсем другого характера: «и ту ражається много сахара». <sup>4</sup> Об этом же кресте сообщают Варсонофий <sup>5</sup> и Зосима. <sup>6</sup> Варсонофий, кроме того, называет еще монастырь св. Мамонта, а Зосима, повторяя сведения о ладане (почти буквально совпадающие с текстом Даниила), приводит множество известий, выдающих впечатление очевидца.

Так, например, сообщив о себе: «И пребых в сем острове во граде Левкусия (в некоторых списках Никосия, — О. Б.) полтора месяца», Зосима называет гаваль, в которую вошел его корабль: «и лимен ко граду Киискому», попутно упоминая легендарное известие, будто епископом там был некогда «Лазарь четверодневный». Русского путешественника поразило наблюдение, что «во всех же церквах греческих (в некоторых списках — фряжских, — О. Б.) со арганы поют на велики празники», то есть служба носит характер католического богослужения. Отметил Зосима и особенности политического управления населением острова: «В сем же острове град великий столный Левкусия, тут сидит рига фряжский, сиречь князь, обладает всем островом тем и брат его арцибурт, греческий ж епископ 4, а 2 мирянина и 2 чернца». Приведенное наблюдение вполне соответствует исторической действительности, так как на Кипре в это время власть принадлежала представителям французской династии Лузиньянов, имевших резиденцию в столице и активно вмешивавшихся в церковные дела (по их заказу выстроены были готические храмы с органами, временами греческая служба запрещалась). <sup>7</sup> Зосима приводит список городов Кипра в порядке их значимости: первый — Левкусия (или Никосия), второй — Кирия, далее Оморфо, Сирурии (или Фамагуста), Лемощь, Елафа, Китея. О некоторых городах приводятся дополнительные сведения, как например: «Кирия, в сем граде родится сахар и рожки...»; «Оморфо... и ту також родится сахар и тут лежит святыи Мамас»; «Китея, идеж был Лазарь четверодневный».

Только упоминается Кипр в «Хожениях» Епифания-мниха, <sup>8</sup> Трифона Коробейникова, <sup>9</sup> Арсения Суханова <sup>10</sup> и Ионы Маленького. <sup>11</sup>

Пространные путевые дневники путешественника первой половины XVIII века В. Г. Григоровича-Барского выходят за рамки средневековой традиции паломничества, хотя и отмечены присущими ей особенностями: наблюдениями очевидца и живым интересом к легендам о почитаемых «святынях».

Зато путешествие черниговца Ипполита Вишенского <sup>12</sup> вполне еще выдержано в старой традиции (появление которой на Руси за 600 лет перед тем было связано с земляком Ипполита Даниилом). Описание Кипра здесь довольно подробно. Указываются его размеры: «Остров Кипрский зело велик велми, кругом

<sup>4</sup> Хождение архимандрит Агрефенья. ППС, т. XVI, вып. 3, 1896, стр. 2.

<sup>5</sup> Хождение священноинока Варсонофия ко св. граду Иерусалиму. ППС, т. XV, вып. 3, 1896, стр. 15.

<sup>6</sup> Хождение инока Зосимы, стр. 23—24.

<sup>7</sup> Ф. И. Успенский. История византийской империи, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 557.

<sup>8</sup> Сказание Епифания мниха о пути к Иерусалиму. ППС, т. V, вып. 3, 1887, стр. 2.

<sup>9</sup> Путешествие московских купцов Трифона Коробейникова и Юрия Грекова. В кн.: И. Сахаров. Сказания русского народа, т. II, кн. VIII, стр. 137.

<sup>10</sup> Путешествие по св. местам Арсения Суханова. Там же, стр. 199.

<sup>11</sup> Повесть и сказание о походе в Иерусалим и во Царьград Троицкого Сергиева монастыря черного диакона Ионы по реклому Маленького, 1649—1652 гг. ППС, т. XIV, вып. 3, 1895, стр. 27.

<sup>12</sup> Путешествие иеромонаха Ипполита Вишенского в Иерусалим, на Синай и Афон. ППС, т. XXVIII, 1914, стр. 26—29.

миль пять сот, имеет в себе городов шесть». Названы «святыни», почитаемые на Кипре: чудотворный образ богородицы, «ею же св. Лука написа евангелист»; гроб св. Лазаря, гроб св. Спиридона, крест (исцеляющий). Подобно Зосиме, Ипполит Вишенский называет некоторые города Кипра, заставляя задуматься о происходивших там событиях: «А пустых монастырей больше ста...» «Французи» и «френъги» упомянуты как похитители мощей св. Лазаря. Указано, что «дань Турку семънаццать тысяч», — то есть скудными средствами нарисована картина опустошений и самой тяжелой зависимости от завоевателей Кипра с Запада и с Востока. Сообщается легенда о кресте, связывающая его с чудесным появлением соли в озере. Ипполит Вишенский заключает описание Кипра сведениями о его благодатной природе и урожайности (хлеба, овощей): «И так поведают, же немаш во всем турецком панстве, кроме Македонии и Дамаску, так пожитечного над Кипрский остров».

Наряду с описаниями Кипра в списках русских «Хожений» и «Путников» в Московской Руси XVII века появились сведения об этом острове, помещенные в особой главе переводной Космографии (конца XVI века).<sup>13</sup> В Космографии приведен полный перечень природных богатств острова: кипарисные леса, виноград, овощи, сахарный тростник, лимоны, яблоки, померанцы, финики, винные ягоды, рис («ипшо сорочинское») и т. п. Здесь же названы залежи меди, железа, квасцов, запасы «камени изумруда». Упоминается скотоводство, выделка шерсти и кожи, виноделие, добыча соли и торговля ею («возят в окрестные государства»). Отмечены «монастыри многие, со многие черноризцы греческого закона»; две гавани Кипра: «К тому острову два пристанища корабельные угодные» («а иные... песком засыпало»).

В этом описании проявляются особенности работы западного книжника-компилятора позднего Возрождения, а не разрозненные впечатления очевидцев-путников. Об этом позволяет судить весь характер изложения и, в частности, такое сообщение: «Многие мудрецы пишут, что изначала от сотворения света на том острове медь нашпи». Из каких-то книжных источников почерпнуты здесь и сведения об управлении островом: «В древние лета на том острове 9 владетелей бывало, а все были под державою турских цесарей. Потом достался в державу римским, а после египетским. И потом паки римляном. А после того досталось в державу цареградским цесарем. И цареградские цесари на тот остров посылали от себе удельных князей. А потом завладела латынской короли. А после достался во владенье, и город дедичством венецким, 1473 до 1570 года, того года турецкой царь Селим у венецких войною взял». Видимо, как результат этих завоеваний (изложенных бегло и туманно, за исключением событий 1570 года, когда Венецианская республика потеряла Кипр в войне с турками)<sup>14</sup> сообщается: «А ныне болшая часть пусты меж славнейшими городами». Из городов названы: Папфос (видимо, Пафос), Саламис, Амагус, Ицерония, Никусая (видимо, Никозия), Фамагуста. Возможно, что в Космографии отчасти учтены известия самих киприотов о своей земле. Так, например, о Пафосе сообщается, что «как тамошние жители поведают», «в том городе первое богомолье богини Венеры заведено».

Интерес к античному прошлому Кипра проявился у составителя Космографии уже в самом начале изложения: «Кипр остров промеж болшими островами Медитеранского моря славится. В древние лета Венере богине обетован бе, и храм ее ту».

Космография передает изобилие богатств Кипра, силу природных стихий, которые порой покрывали остров волнами, так что «едва от волн видим бывал»; засыпали песком его гавани, как упоминалось выше; наконец, иссушали его реки («жители тамошние иногда великую нужду терпят от безводья»).

История Кипра представляется по Космографии калейдоскопом неизбежных завоеваний, которые ничуть не трогают ученого компилятора. Ему далеки и «черноризцы греческого закона» и оброчное население Кипра, находившиеся в зависи-

<sup>13</sup> Книга глаголемая Космография спречь описание сего света земель и государств великих. Космография 1670. «Общество любителей древней письменности». XXI—LVII—LXVIII. СПб., 1878—1881, стр. 322—324. Одним из источников Космографии была известная Хроника Мартина Бельского (1564), в которой, однако, известия о Кипре довольно скупы. Русский перевод Хроники Мартина Бельского появился около 1584 года (см.: А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. СПб., 1903, стр. 54), а перевод Космографии относится к 1637 году (сохранившиеся экземпляры, впрочем, — конца XVII века).

<sup>14</sup> Нельзя не вспомнить здесь, что «венецианский мавр» Отелло служил заместником (или начальником гарнизона) на Кипре. Действие трагедии Шекспира, написанной около 1604 года, происходит, по-видимому, как раз накануне (если не в момент) турецкого завоевания острова. А. Дживелегов отмечает: «Когда Шекспир писал „Отелло“, ... кипрские события были недавней политической сенсацией, и, найдя... упоминание о службе мавра на Кипре, Шекспир пожелал придать фабуле колорит большей актуальности: он... считал, что это увеличит интерес к его трагедии» (А. Дживелегов. Литературные и исторические источники «Отелло». В кн.: В. Шекспир. Отелло. Саратов, 1936, стр. 6).

мости от крупных монастырей (таков, например, монастырь, куда «дают оброк всяких зверей кожи несказанное множество. И те кожи моль переедает для великого множества и выкидают в море, потому что уже никому не пригодится»). Ему непонятны тревоги и заботы киприотов православной веры «греческого закона», имевших когда-то епископа Епифания, названного где-то после Венеры.

Совсем другой смысл имеют упоминания достопримечательностей Кипра у русских путешественников. Из патристической литературы на Руси были известны и Лазарь «четверодневный», и апостол Варнава, и царица Елена, и крест благоразумного разбойника. Апокрифы, распространившиеся еще со времен Киевской Руси, рисовали выразительными средствами страны и земли, по которым совершалось чудесное «хождение» богоматери с апостолами и другими спутниками. Среди этих стран и земель не был забыт и Кипр. В этом смысле Кипр как место «подвижничества» прославляемых в патериках и прологах св. Мамонта, Варнавы, Лазаря, Епифания, Спиридона и других рассматривался очевидцами с особым интересом. Здесь «узнавалось» и как бы проверялось известное только по традиции. Видимо, поэтому в нескольких паломничествах (в разном контексте) фигурирует крест благоразумного разбойника (у Даниила, Агрефения, Зосимы, Варсонофия, Ипполита Вишенского). Не менее примечательно, что Епифаний Кипрский назван уже у Даниила, в XII веке. Если в поздних списках «Хождения Даниила» выпадают (или искажаются) имена малоизвестных на Руси святых (например, Филагриоса), то имя Епифания Кипрского, напротив, становится все более емким по содержанию и значению. Это имя воскрешало в памяти не только популярное житие, но и ряд сочинений, получивших широкое распространение в древнерусской литературе (Слово Епифания Кипрского включено уже в Изборник Святослава 1073 года). Недаром Епифаний Премудрый, выдающийся писатель древней Руси, написал в 1380 году на полях пергаменной рукописи: «Святыи Епифан Кипрскый съи съименниче мой. Елейсон ми».<sup>15</sup>

В связи с этим всякое отклонение от ожидаемого при встрече с Кипром воспринималось русскими путниками-очевидцами по меньшей мере с недоумением.

Таковы наблюдения Зосимы о необычном богослужении в церкви и о «фряжском» правителе, князе-иноземце. Таковы же известия Ипполита Вишенского о запущенности монастырей, об осквернениях «святынь» — французах, об уплате дани туркам. Весьма возможно, что подобная наблюдательность и чуткость были присущи особенно русским людям, не только перенесшим тяготы монгольского ига, а затем шведской и польско-литовской интервенции, но и сумевшим отстоять в борьбе свою независимость.

В этом смысле путешествия русских людей в Иерусалим и Царьград выгодно отличаются и от греческих паломничеств, современных им. Как правило, эти проскитания представляют собой «пример сухого, протокольно-безразличного стиля», в то время как «большое количество впечатлений, пережитых авторами (древнерусских хождений, — О. В.), заставляло их выходить за рамки представлений религиозного порядка».<sup>16</sup> Недаром сохранилось древнерусское руководство по греческому языку — «Речь тонкословия» XVI века, исследователь которой Н. К. Никольский считал ее как бы «справочною книжкою для путешественника, имевшего необходимость вести переговоры с греками».<sup>17</sup>

Другую группу источников, питавших древнерусские сказания о «чужих землях», составляют посольские документы. Посольские круги Московской Руси не только вели подробную документацию и развивали традиции деловой письменности, но оказывались иногда литературной средой, в которой создавались различные сочинения. Известия о Кипре, в особенности накануне и после его захвата турками в 1570 году, поступали в Посольский приказ, например, в статейных списках русского посла в Турцию И. П. Новосильцева (2-я половина XVI века),<sup>18</sup> в «отписках» — допесениях московского посла в Крым Афанасия Нагого (1570 год).<sup>19</sup> Сохранившиеся далеко не в полном составе материалы архива «Сно-

<sup>15</sup> Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 304 (Троице-Сергиева лавра), № 22. Стихирарь 1380 года, л. 98. Ср.: Е. Е. Голубинский. Преп. Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», М., 1909, кн. 2, стр. 91, примеч. 2.

<sup>16</sup> В. В. Данилов. О жанровых особенностях древнерусских «хождений», стр. 25, 30.

<sup>17</sup> Н. К. Никольский. Речь тонкословия греческого. Русско-греческие разговоры XV—XVI века. «Памятники древней письменности» (далее: ПДПИ), вып. 114, СПб., 1896, стр. III.

<sup>18</sup> Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статейные списки. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 87—88, 375—376, 382—384.

<sup>19</sup> Центральный государственный архив древних актов (далее: ЦГАДА), Крымские посольские книги, ф. 123, № 13, 1570 год, л. 285 об.; № 14, 1571—1572 годы, л. 6.

шения России с Грецией» («Греческие дела») содержат документы о приезде киприотов в Москву «для испрошения милостыни» (1624—1652 годы).<sup>20</sup>

Как показывает ознакомление с документами архива «греческих дел», о жизни населения Кипра в XVII веке весьма красноречиво рассказывали приезжавшие «за милостыней» сами кипрские греки. Их приезд не ограничивался предъявлением заранее заготовленных грамот греческих владык — константинопольского или иерусалимского патриарха. Одни только эти грамоты требовали перевода на русский язык, следовательно, проходили через несколько рук в Посольском приказе. Для разговорной речи к приезжим грекам прикреплялись переводчики.<sup>21</sup>

Таким образом, кипрские греки, попадавшие в Московскую Русь в XVII веке, имели возможность не только вести официальные переговоры о получении ими «жалованья» или «милостыни», но и рассказывать о своей земле и о жизни своего народа. Этому немало могли способствовать долгие недели ожидания вестей из Москвы на границе, в Путивле; дни, проведенные в пути; гощение в столице и снова обратный путь, — и все это в сопровождении «приставов», детей боярских, путивльцев и черниговцев, а иногда донских казаков.<sup>22</sup> Дополнительные контакты возникали в результате общения приезжих с греками, осевшими в Москве. Например, по дороге к Путивлю архимандриту Кипрского монастыря Семиону в 1629 году «в городе в Ясех... игумен Иоаким» дал «лист (грамоту, — О. Б.) к греченину к спасскому келарю Иоаникею».<sup>23</sup> Грек Иоанникий появился на Руси еще в 1619 году с иерусалимским патриархом Феофаном и, оставшись в Москве, стал келарем Новоспасского монастыря.<sup>24</sup> Примечательно, что в 1629 году московский патриарх Филарет приказал расспросить келаря грека Иоанникия про греческие обители, результатом чего явилась «Скаска новоспасского монастыря келаря греченина Иоанникия про монастыри, имеющиеся в Цареграде, в Иерусалиме и во всей греческой области».<sup>25</sup> Н. Ф. Каптерев, упоминая об этой «Скаске», ошибочно сообщил, что она была написана Иоанникием, в то время как на самом деле ее записали с его слов, о чем ясно говорится в начале этого оригинального документа, составленного από φωνής (с голоса) в полном смысле слова: «расспрашиван келарь Оникей», «и в роспросе келарь Аникей сказал».<sup>26</sup> В этой «Скаске» нет кипрских монастырей; о некоторых центрах сведения предельно кратки, что оговаривается, как например: «А подлинно он в Антиохее не знает, потому что не бывал».<sup>27</sup>

Заказ подобной «Скаски» греку Иоанникию со стороны патриарха московского Филарета указывает, что в первой трети XVII века ни в царской, ни в патриаршей библиотеке Москвы не было сводных описаний или перечней главных центров православных автокефальных церквей, а если они и были, то носили характер легенд и преданий.

Целью составления «Скаски» могло быть стремление московских властей упорядочить задачу «милостыни», с тем чтобы отдавать предпочтение представителям только известных греческих обителей, существование которых было бы авторитетно подтверждено.

Совсем незадолго до этого, в конце XVI—начале XVII века, появившийся на Руси грек Игнатий выдал себя за бывшего кипрского архиепископа, будто бы

<sup>20</sup> Обзор материалов о Кипре в указанном архивном фонде (ЦГАДА, ф. 52, оп. 1 и 2) дан в работе: О. А. Белоброва. Сказание «О Кипрском острове» — неизвестный литературный памятник XVII в. «Труды ОДРЛ», т. XVIII, 1962, стр. 313—314, примеч. 49.

<sup>21</sup> Например, к архимандриту Кипрского Благовещенского монастыря Софронию в 1628 году был приставлен переводчик Борис Богомолов (ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, дело 1628 года, № 19, л. 41).

Почти во всех случаях, когда в документах приводятся тексты грамот восточных патриархов, они озаглавлены так: «Перевод с греческие грамоты», а в конце перевода обычно сделана пометка: «А подлинная грамота в ящике у дяков». К сожалению, сохранились далеко не все подлинники, многих не достало уже в XVIII веке (ср.: ЦГАДА, ф. 52, оп. 2).

<sup>22</sup> «А проводить их послали до рубежа путивльца сына боярского Якима Титова, а с ним детей боярских путивльцев и черниговцев и донских и жилых козаков пятнатцать человек» (ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, дело 1629 года, № 3, л. 25).

<sup>23</sup> Там же, лл. 2—3.

<sup>24</sup> Н. Ф. Каптерев. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. Изд. 2-е, Сергиев посад, 1914, стр. 169—172, 176—178.

<sup>25</sup> ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, дело 1629 года, № 22, лл. 1—11. «Скаска» Иоанникия не опубликована.

<sup>26</sup> Там же, л. 1. В 1665 году в Посольском приказе был также записан со слов митрополита грузинского Елифания рассказ о Кавказе. Ср.: М. А. Поляев-Ктов. Экономические и политические разведки Московского государства XVII в. на Кавказе. Тифлис, 1932, стр. 20—22.

<sup>27</sup> ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, дело 1629 года, № 22, л. 9.

изгнанного турками в 1570 году. Карьера этого политического авантюриста, к тому же, видимо, ставленника римско-католической церкви, выдвинувшегося на Руси только на волне «смутного времени», поразительна: при Лжедмитрии I Игнатий был избран патриархом московским. Невольно возникает вопрос: а не использовал ли ловкий чужеземец в корыстных целях сочувствие к Кипру и его бедствиям, вызванным турецким завоеванием 1570 года? Подобная «политическая мимикрия» под кипрского грека, потерпевшего от «поганых» турок, могла быть разыграна в расчете на использование традиционного антитурецкого направления идеологии Москвы.<sup>28</sup>

В архивных материалах «греческих дел» не встречается ни одного случая отказа в «милостыне» кипрским просителям: духовным лицам, «нищему старцу», «торговому человеку», «мирянину», «бельцу» и т. п. В то же время просителей «милостыни» из других стран нередко даже не допускали в Москву под тем или иным предлогом.<sup>29</sup>

Объяснение такой щедрости московского правительства по отношению к киприотам-просителям лежит в стремлении Москвы в XVI—XVII веках поддерживать страны и народы, настроенные против турецкой завоевательной политики. Со стороны же простых русских людей сочувствие диктовалось опытом борьбы против завоевателей.

При изучении литературных памятников, затрагивающих эту тему, подлинные документы оказывают неоценимую услугу. Еще В. И. Ламанский отмечал, что «так называемые Восточные и Турецкие дела русских архивов содержат в себе драгоценные материалы для истории внешнего и внутреннего состояния восточно-христианского населения Турции и для летописи его страданий от турецкого насилия и произвола».<sup>30</sup>

Действительно, в одних только документах, освещающих приезды в Москву кипрских греков, можно найти немало страниц, ярко рисующих бесчестия турецких завоевателей. Так, например, под 1629 годом сообщается, как в кипрский монастырь архистратигов Михаила и Гавриила «прибжевав многие агаряне и в том монастыри, приехав, ели и пили и написав бесчестно и меж себя подрались и вражием навожением зарезат единого до смерти и тамошние державцы ухватиша, тех старцов убогих, держали их, игумена и первоначального монастыря старца, сковав у них руки и ноги, и винули их в темницу в место темное, и много их мучили, всяким мучением». Далее рассказывается, что туркам был дан выкуп: «заложили сосуды церковные и пашню, огороды виноградные и заплатили за то напраслину».<sup>31</sup> Под 1632 годом сообщалось, что в монастыре св. Мамонта «отцы обнащали и обнажилися и в великое убожество впали, занеже имеют турки в закладе всякие монастырские приходы и вотчины и мельницы и всякие угодыя, иные залегли в ростах, а иные завладели насилством».<sup>32</sup> Пример жестокой расправы над киприотом — представителем гражданского населения — находится в челобитной «приезжего иноземца греченина города Кипра Ивашки Онтонова», который рассказывает, что в «158 (1650) году убили, государь, турецкие стрельцы приказнова кипрского толмача Павла Маркова до смерти».<sup>33</sup>

Все эти факты подтверждают, что в посольских кругах Московского государства XVII века сосредоточивались как официальные, так и неофициальные изустные известия о Кипре, завоеванном турками. До сих пор не опубликованные и не изученные в полной мере, эти документы должны быть учтены как при изучении русско-кипрских связей, так и при поисках источников и среды для создания литературных произведений кипрского цикла.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> В источниках по истории Кипра архиепископ Игнатий неизвестен. В русских источниках Игнатий упоминается: Полное собрание русских летописей, т. IX (1-я половина), СПб., 1910, стр. 48, 67, 69—70, 109; «Русская историческая библиотека», т. XIII, СПб., 1891. Ср.: Н. М. Карамзин. История государства Российского, кн. III. Изд. 5-е, СПб., 1843 (т. IX, стлб. 124; т. XI, стлб. 126—127, примеч. 378).

<sup>29</sup> Иногда иноземцев, приехавших к путивльской заставе, не допускали к Москве за отсутствием у них необходимых грамот. Чаще всего в Москву не допускали представителей тех монастырей, которые незадолго перед тем уже имели помощь от московского царя или патриарха (ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, дело 1629 года. № 3, л. 22). Сохранились расходные книги и описи раздачи жалованья, характеризующие постановку учета «милостыни».

<sup>30</sup> В. И. Ламанский. Могушество турок-османов в Европе (1396—1739). Речь, читанная на годичном акте Петербургского университета 8 февраля 1880 года. СПб., 1880, стр. 12.

<sup>31</sup> ЦГАДА, ф. 52, оп. 1, дело 1629 года, № 3, лл. 6—7.

<sup>32</sup> Там же, дело 1632 года, № 5, лл. 28—29.

<sup>33</sup> Там же, дело 1652 года, № 16, л. 37.

<sup>34</sup> В подготавливаемом мною исследовании главное внимание будет уделено именно литературным памятникам, повествующим о Кипре. В настоящей статье сообщаются первые наблюдения над этими памятниками.



В настоящее время в русской литературе XVII века известны по крайней мере три памятника, связанные с кипрской темой: «Повесть о двух посольствах»,<sup>35</sup> затрагивающая Кипр эпизодически, сказание «О Кипрском острове и подножке креста Христова»<sup>36</sup> и «Сказание о приходе турецкого и сорочиниов на Кипрский остров».<sup>37</sup> Кроме того, во второй половине XVII века появляется сказание об иконе богородицы Кипрской.<sup>38</sup>

Изображение этой иконы (в виде контурной прориси) попадает в Сийский иконописный подлинник.<sup>39</sup> Житие Илариона суздальского сообщает, что знаменитый московский иконописец Симон Ушаков в 1675 году создает икону богородицы Кипрской для Флорищевой пустыни.<sup>40</sup> В то же время распространяется иконописный тип богородицы Киккской (соименной крупнейшему кипрскому монастырю).<sup>41</sup> Сохранилась икона Киккской богородицы работы Симона Ушакова 1668 года.<sup>42</sup>

«Повесть о двух посольствах» М. Д. Каган датирует отрезком времени от 1576 до 1614 года. Возникновение повести М. Д. Каган убедительно связывает с Посольским приказом. Не случайно автором была избрана форма вымышленных статейных списков, грамот и других дипломатических документов. В повести раскрыто «отношение широких читательских кругов к турецкому султану и Турции как к силе злой и враждебной».<sup>43</sup>

В эпизоде с неудачной попыткой турецкого султана завладеть островом «кипрский царь» представлен ловким и смелым. Так, вместо отдачи туркам Кипра он отправляет султану карту острова на 60 листах александрийской бумаги, да еще требует, чтобы султан «однолично» «Царьград очистил». Военное нападение турок на Кипр отражено так же легко: «И турецких людей божим изволением побили, а живых 90 000 взяли...»<sup>44</sup> Время действия отнесено к правлению царя Ивана IV Грозного, который автором повести прославляется. Автор показывает, как это отмечено М. Д. Каган, что ему известны подлинные посольства: А. Ищенина-Кузминского в Константинополь в 1571 году и З. И. Сугорского к Максимилиану II Габсбургу в Регенсбург в 1576 году. Одно это уже исключает неосведомленность автора об истинном исходе турецкого похода на Кипр в 1570 году. Тем не менее военным событиям на Кипре дана оптимистическая трактовка, а «царь острова Кипра» наделен независимостью, с которой вынужден считаться «турской

<sup>35</sup> Опубликовано в работе: М. Д. Каган. Повесть о двух посольствах — легендарно-политическое произведение начала XVII века. «Труды ОДРЛ», т. XI, 1955, стр. 218—254.

<sup>36</sup> Опубликовано в работе: О. А. Белоброва. Сказание «О Кипрском острове» — неизвестный литературный памятник XVII в., стр. 311—325.

<sup>37</sup> Не опубликовано. Известно в одном списке конца XVII века: Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее: ГПБ), Собрание Погодина, № 1604, лл. 500—502 об. Ср.: А. Ф. Бычков. Описание церковнославянских и русских сборников имп. Публичной библиотеки, ч. I. СПб., 1882, стр. 318.

<sup>38</sup> «Чудо» об иконе богородицы «в Кипрском острове» включалось в сочинения Иоанникия Галатювского «Ключ разумения» (Киев, 1659, л. 135) и «Небо новое» (Львов, 1655, л. 85).

<sup>39</sup> Н. В. Покровский. Сийский иконописный подлинник. ПДПИ (IV). вып. 127, 1898, стр. 202, табл. ХСII.

<sup>40</sup> Житие преосвященнейшего Илариона, митрополита суздальского. «Православный собеседник», 1868, февраль—март, стр. 115—116. Ср.: Ф. И. Буслаяв. Для биографии царского иконописца Симона Федоровича Ушакова. В кн.: Ф. И. Буслаяв. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, стр. 395—396.

<sup>41</sup> Н. В. Покровский. Сийский иконописный подлинник, стр. 173, табл. LXX.

<sup>42</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. II. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 413—414, рис. 146 (№ 914). В собрании Государственного исторического музея в Москве (далее: ГИМ) находится икона «Богородица Киккская» этого же времени и круга из московской Николо-Голутвинской церкви (шифр И. VIII. 3802). К концу XVII столетия относится ярославская икона Кипрской богородицы из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (ныне находится на реставрации в Москве). На этой иконе среди 40 клейм находится редкое изображение «чуда» об кипрской «святыни», заключающегося в жестоком наказании нечестивого завоевателя-араба. Эта икона воспроизводилась в кн.: Н. Г. Первухин. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. М., 1913 (вклейка между стр. 56 и 57). Иконы типа Кипрской и Киккской богородицы встречаются в коллекциях Русского музея, Музея истории религии и в других.

<sup>43</sup> М. Д. Каган. Повесть о двух посольствах — легендарно-политическое произведение начала XVII века, стр. 229.

<sup>44</sup> Там же, стр. 253.

царь». По всей вероятности, автор повести допускает здесь такой вымысел, который отвечал симпатиям демократических кругов Посольского приказа, т. е. той среды, с которой М. Д. Каган связывает ее автора.

Два других произведения кипрского цикла XVII века, в отличие от «Повести о двух посольствах», целиком посвящены событиям на Кипре. Эти памятники также носят яркую антитурецкую окраску, в них также описываются военные события. Здесь столь же оптимистически, в пользу киприотов разрешаются военные конфликты. Можно сказать, что в сказании «О Кипрском острове...» и в «Сказании о приходе турского и сорочинов...» желаемое упрямо выдается за действительное, в форме художественного вымысла. Но при сходной идейной направленности у обоих сказаний совершенно несходная литературная форма и неодинаковые средства выражения. Тем интереснее убедиться в том, что все три произведения, затрагивающие кипрскую тему, созданные, может быть, каждое в своей литературной среде, решают эту тему только в одном направлении. Речь идет не о сюжетной повторяемости — ее здесь нет, а именно о единой идейной направленности всех трех литературных произведений.

Судьба этих литературных памятников различна. Самый ранний из них — «Повесть о двух посольствах» — был, видимо, довольно широко известен (сохранилось более 40 списков). Два других сочинения, известных в настоящее время лишь по одиночным спискам, до сих пор не учитывались в кругу современных им литературных явлений. Трудно сказать, были ли эти произведения редкими и в XVII веке, так как, возможно, их списки еще не выявлены и не учтены. Во всяком случае, их тема и ее решение не случайны.

Сказание «О Кипрском острове и подножие креста Христова» ставит нелегкую задачу при литературоведческом определении его жанра. Дело в том, что в этом произведении три отрывка; один напоминает эпизод из воинских повестей (притом не столько книжный, сколько устный); два других наделены чертами «паломнического» жанра, переплетающимися с особенностями сказаний об иконах и о различных реликвиях христианской церкви.

Особенно яркий и выразителен здесь эпизод с описанием обороны от турок северной крепости Кипра — Кириinei (о ней сообщал еще Зосима в XV веке). Военные события кипрской войны 1570 года, составляющие реальную подоснову этого эпизода, приобрели характер литературной гиперболы: срок обороны удлиннен до 21 года; исход ее — победа над турками вопреки всем приемам турецких военачальников, сообщается об осаде Кириinei, а не Фамагусты, принявшей главный удар. Героизм осажденных «граждан» Кириinei противопоставляется коварству турок. Весь характер изложения напоминает описания «осадного сидения», знакомые древнерусским читателям по «Сказанию Авраамия Палицына», по Азовскому «осадному сидению», по «Службе и чудесам Тихвинской божией матери» и другим оригинальным русским памятникам. Кроме того, в этом отрывке имеются элементы речевых традиций.

Вместе с тем этот эпизод излагается совсем не так, как описывается турецкое завоевание Кипра под 1570 годом в греческой Хронике Псевдо-Дорофея, опубликованной в Венеции в 1631 году и переведенной в Москве в 1665—1666 годах.<sup>45</sup> В греческой хронике много драматичности, по ход изложения событий совсем иной.<sup>46</sup>

Во втором отрывке сказания «О Кипрском острове...» рассказывается о чудотворной иконе богородицы с младенцем, которую будто бы написал евангелист Лука (аналогичное сообщение находим у Ипполита Вишенского). Здесь наиболее примечательно указание на помощь этой иконы «от нахождения иноплемненных».

В третьем отрывке «гости» папы римского похищают почитаемую на Кипре реликвию (совсем как «френгги» из путешествия Ипполита Вишенского) и жестоко за это наказаны.

Сказание «О Кипрском острове...» либо дошло в отрывках неизвестного нам целого, либо не было доведено до завершения. При его изучении очень важно учесть традиционные описания Кипра у русских паломников.

Третий литературный памятник того же кипрского цикла — «Сказание о приходе турского и сорочинов на Кипрский остров» — сохранился в списке конца XVII века. По литературной форме это произведение яснее, чем сказание «О Кипрском острове...». Оно повествует о военных событиях — иноземном вторжении — в духе душеполезного, правоучительного чтения. Не усилия «граждан», а «божий промысел», молитвы и чудеса определяют благополучный исход неравной борьбы. Впрочем, здесь запоминаются такие описания: «и бе сеча зла и ужасна, яко земли постонати и зук (видимо, испорч. «звук») сабелнын брещаше

<sup>45</sup> В настоящее время в «Трудах ОДРЛ» (1965, т. XXI, стр. 298—308) печатается посвященная этому источнику работа И. Н. Лебедевой «Греческая хроника Псевдо-Дорофея и ее русский перевод».

<sup>46</sup> Ср.: О. А. Белоброва. Сказание «О Кипрском острове» — неизвестный литературный памятник XVII в., стр. 315, 320.

яко гром, и пролияшася кровь турская, аки река течаху».<sup>47</sup> Кипрским «князем» и его «христианским воинством» руководят здесь Христос и дева Мария. В этом сказании нет конкретной историчности, турки и сорочины (арабы) объединены (хотя их реальные походы на Кипр отделены друг от друга столетиями), приводится фантастическая дата сражения: 550 год; даны невероятные сведения о численности врага. Впрочем, эта гиперболичность представляется сознательным литературным приемом, который помогает выразительной передаче общего духа непобедимости православного греческого населения Кипра.<sup>48</sup>

Как видно из обзора, в русской письменности XVI—XVII веков не было недостатка в известиях о действительных событиях на Кипре в момент и после турецкого завоевания 1570 года. Примечательно, что хорошая осведомленность об этих событиях не ограничивалась деловой письменностью, протокольными документами. Напротив, мы встречаемся с художественным воплощением кипрской темы в жанре легендарно-политических сочинений — в жанре, соединяющем черты «паломничества» и «хожений», воинских повестей, сказаний о чудотворных иконах. Наконец, даже в «душеполезном» нравоучительном сочинении мы находим все тот же щедрый художественный вымысел, все ту же гиперболичность. Но при самых фантастических отступлениях от реальных событий постоянным остается сочувственный интерес к судьбам народа Кипра, к его борьбе за независимость, изображаемой оптимистически вопреки трагизму его положения под тяжестью турецкого завоевания.

Греческая литература Кипра XVI—XVII веков мало изучена. Но «плачи» — *Θρήνος τῆς Κύπρου*, которые были созданы вслед за событиями 1570 года, имеют характер горестный и драматический.<sup>49</sup> Они напоминают о христианском долготерпении, о мученических доблестях. Устные рассказы киприотов скорее преувеличивали беду, чем недооценивали ее.

Совсем другой характер имеют русские литературные памятники кипрского цикла, которые возникли в Московской Руси XVII века и составляют интереснейшее звено в цепи оригинальных явлений древнерусской литературы.<sup>50</sup> Одно только литературное окружение этих памятников (которое в данной работе не затрагивалось) свидетельствует об их свободолобивой, гражданственной идейной направленности.

<sup>47</sup> ГПБ, Собрание Погодина, № 1604, л. 501.

<sup>48</sup> В переводной беллетристике Московской Руси второй половины XVII века, в известном рыцарском романе «Истории о Мелюзине», также встречается легендарно-фантастический сюжет битвы за Кипр против «Золдана короля египетского». Хотя здесь и фигурируют «краль кипрский» и «кипряне», но они изображены бессильными перед своим врагом. И только потомок прославляемой в романе французской династии Лузиньянов (сын Мелюзины Урион) способен сломить «поганых» вопреки многочисленным трудностям. Как известно, первый русский перевод этого романа относится к 1677 году и принадлежит переводчику Посольского приказа Ивану Гуданскому (см.: И. М. Кудрявцев. «Издательская» деятельность Посольского приказа (к истории русской рукописной книги во 2-ой половине XVII века). «Книга. Исследования и материалы», сб. VIII, 1963, стр. 223).

<sup>49</sup> G. Hill. A History of Cyprus, vol. III. Cambridge, 1948, p. 961.

<sup>50</sup> Особняком стоит лишь «Повесть о королевиче Кипрском Велиаме, как не сведав женился на сестре своей родной», известная в списке начала XVIII века (ГИМ, собрание Забелина, № 498, дл. 34—39 об.). В этой повести Кипр не столько реальная, сколько экзотическая страна. Правда, Кипр представлен здесь морской державой, имевшей широкие торговые связи («А в то время в Кипре было много из других окрестных королевств торговых кораблей» — л. 34 об.). Но занимательная фабула повести замкнута в узком кругу придворного, отчасти купеческого быта. Герои повести — дети кипрского короля, Велиам и Юлия, как будто бы даже привязаны к родной земле. Но их испытания (разлука, мнимая гибель Юлии, едва не свершившийся кровосмесительный брак) типичны для авантюрно-рыцарского романа, имеющего обязательно счастливый конец и не затрагивающего глубоких гражданских идей современной эпохи.

## СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА «МОРДВИНОВУ»

(К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ)

Стихотворение Пушкина, помещаемое в собраниях сочинений поэта обычно под названием «Мордвинову», не привлекало к себе широкого внимания исследователей. Не опубликованное при жизни поэта, оно оставалось неизвестным читателям вплоть до 1855 года. П. В. Анненков обнаружил его текст среди бумаг Пушкина (беловой автограф сохранился в рабочей тетради поэта — третьей Кишиневской, 1821—1830)<sup>1</sup> и впервые опубликовал, сопроводив следующей характеристикой: «Перебирая бумаги поэта, мы встретили одно стихотворение его, принадлежащее к тому же отделу черновых отрывков, которыми теперь занимаемся, но уже в нем заключен образ столь яркий и смелый, что, кажется, недостает только самой легкой отделки для превращения его в полную и превосходную поэтическую картину, в классическом роде».<sup>2</sup>

Заметная нарочитость стиля, выдержанность стиха в замедленном торжественном ритме характеризуют своеобразие поэтического строя стихотворения. Среди лирики Пушкина периода 1825—1828 годов оно стоит как бы особняком. Между тем детальное рассмотрение стихотворения на фоне политической и литературной жизни России конца 1-й четверти XIX века указывает на связь его содержания с некоторыми политическими явлениями середины 20-х годов XIX века. В то же время историко-литературный анализ стихотворения позволяет проследить усвоение Пушкиным различных поэтических традиций в процессе создания собственного творческого метода. В стихотворении сталкиваются и сливаются воедино две поэтических стихии, и это слияние обусловлено самим содержанием произведения.

Связь с одной из них отметил еще Анненков. Приведя первые три строфы стихотворения, он писал: «Отрывок этот, писанный, вероятно, в 1825 году, кроме своего достоинства и интереса, связанного с историей его происхождения, имеет еще интерес по отношению к старой литературе нашей».<sup>3</sup> И далее Анненков справедливо указывал на существование определенной связи между стихотворением Пушкина и одой известного поэта XVIII века В. Петрова «Его Высокопревосходительству Николаю Семеновичу Мордвинову. 1796 года». «Стихотворение Пушкина, — писал Анненков, — указывает не только на послание Петрова, но еще как будто особенно связано с одной строфой его, которую здесь выписываем:

Твоя, о друг, еще во цвете раннем младость,  
Обильный обещающая плод,  
Лила во мысли мне живу, предвестную радость:  
Ты будешь отчества оплот!  
Свершение надежды,  
Мойми зря днесь вежды  
И славу сбытия,  
Не возыграю ль я!

Пушкин, подхватив мысль поэта-старца, развивает ее в *духе стремления к пластической передаче явлений*,<sup>4</sup> что составляет отличительное качество, так называемой, классической поэзии. Строфа, изображающая пробуждение старого орла есть как будто дополнение строфы Петрова, сделанное спустя 30 лет и поэтому, в котором идеи предшественников обнаруживают только новую сторону творческой силы. *Следующие за ней уже пять не более, как стихотворные заметки* и характер этот обнаруживается даже в самом механизме их...<sup>5</sup>

В этих комментариях Анненкова дается и определенная трактовка содержания пушкинского стихотворения, которая, на наш взгляд, страдает односторонностью. Пять стрóf, которые Анненков считает «не более как стихотворными заметками», заключают, по существу, основное содержание пушкинских пьесы, которое отнюдь не сводится только к развитию приведенной строфы послания Петрова «в духе стремления к пластической передаче явлений». И причина подобной трактовки в том, что подлинный смысл стихотворения ведет нас к другим источникам пушкинского вдохновения, источникам, которые остались не раскрытыми Анненковым. Но речь об этом пойдет несколько ниже.

Общность отдельных моментов пушкинского стихотворения с одой Петрова несомненна. Но ее следует видеть не в содержании, не в развитии Пушкиным мысли той или иной строфы оды Петрова, но в сходстве поэтического строя про-

<sup>1</sup> Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 244, оп. I, № 833, л. 80—79 об.

<sup>2</sup> Сочинения Пушкина, т. I, СПб., 1855, стр. 355.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Здесь и далее курсив наш, — Ю. С.

<sup>5</sup> Сочинения Пушкина, т. I, стр. 356.

изведений обоих поэтов. Это сходство прослеживается и в структуре стиха, и в составе лексического материала, и в общности отдельных элементов образно-стилистической системы.

Первый же стих философского, несколько выпяченного зачина послания Петрова, пронизанного эгегическими раздумьями о смысле и путях людских деяний,

Под небом дышим мы, чудясь его лазорю,  
И пестрости пресветлых звезд;  
Мы ходим по земле, и плаваем по морю,  
Далече от природных гнезд. .<sup>6</sup>

как будто ведет нас к началу пушкинского стихотворения:

Под кладом старости угрюмо угасал  
Единый из седых орлов Екатерины.  
В крылах отяжелев, он небо забывал  
И Пинда острые вершины.

Размеренная замедленность ритма, нарочитый подбор архаизированной лексики, введение Пушкиным некоторых устойчивых стилистических формул, входящих к поэтической практике XVIII века («орлы Екатерины», «Пинда острые вершины»), сразу задают стихотворению определенный тон. Перед нами портрет Петрова; в поисках средств для создания образа стареющего поэта Пушкин обращается к поэтическим традициям XVIII века.

В одном из вариантов первой строфы автографа третий стих у Пушкина выглядел еще более архаично:

Сложив свои *криле*, он небо забывал.

Пушкин остановился в конечном счете на более нейтральном, хотя все же не современном даже для пушкинского времени, варианте «в крылах отяжелев». Но если обратиться к посланию Петрова, то существование первоначального варианта в первой строфе у Пушкина предстанет далеко не случайным. Вспомним пятую строфу из послания Н. С. Мордвинову Петрова:

Ты *крила* распростря усердия широко,  
Чтоб кинуть на множайших тень,  
Парить, куда тех душ не досягает око,  
Одебелила кои лень.  
Твой подвиг безотдышен;  
Лишь шум полета слышен:  
И Гений меж стремнин  
Сопутник твой един.<sup>7</sup>

Заменив архаическую форму «*криле*», употребленную Петровым, Пушкин не отбрасывает, однако, самого поэтического образа. Картину орлиного полета, которая у Петрова аллегорически символизирует деяния Мордвинова, Пушкин переносит в свое стихотворение, но придает ей новый смысл:

В то время ты вставал: твой луч его согрел,  
Он поднял к небесам и крылья и зеницы  
И с шумной радостью взыграл и полетел  
Во сретенье твоей денницы.

Под дружеским лучом участия Мордвинова одряхлевший поэт молодеет. Обычный риторический прием, аллегория Петрова перерастает у Пушкина в картину пробуждения поэтической мысли, того поэтического восторга и одушевления, в котором поэты XVIII века искали источник вдохновения.<sup>8</sup> Пушкин отталкивается от

<sup>6</sup> Сочинения В. Петрова, ч. II, изд. 2-е, СПб., 1811, стр. 182.

<sup>7</sup> Там же, стр. 184.

<sup>8</sup> Вспомним хотя бы у Е. Кострова в оде на прибытие Екатерины II в Москву (1785):

О кто мне даст криле орлины,  
Да вознесуся к облакам,  
Да обозрю луга, долины,  
Коснуся гор крутых верхам!  
Летит, блистая как денница,  
Летит Богини колесница. . .

(Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова, ч. I, СПб., 1802, стр. 79)

поэтических традиций века, сыном которого был Мордвинов. Послание Петрова является для него в этом смысле своеобразным камертоном, определяющим стилистический строй стихов, посвященных деятелю времен Екатерины. И отдельные элементы образной системы Петрова Пушкин переносит в свое стихотворение. Тональность звучания стиха обусловлена предметом повествования, и в этом проявляется пушкинский историзм.

Пушкин действительно словно подхватывает мысли Петрова, когда в своем стихотворении восклицает:

Мордвинов, не вотще Петров тебя любил,  
Тобой гордится он и на брегах Коцита.  
Ты лиру оправдал, ты век не изменил  
Надеждам вещего пиита.

Рассмотренные нами до сих пор три первые строфы стихотворения Пушкина, как видим, были посвящены не столько Мордвинову, сколько Петрову и служили лишь своеобразной экспозицией. Образ самого Мордвинова вырастает перед читателем во второй половине стихотворения. И здесь мы сталкиваемся с примечательным явлением. В 4-й, 5-й и 6-й строфах намечается стилистический сдвиг. Ракурс поэтического видения чуть заметно смещается. Возвышенная патетика стиха сохраняется, но утяжеленные тропы панегирической оды Петрова сменяются поэтическими формулами, восходящими к гражданской политической лирике декабристов.

Как славно ты сдержал пророчество его!  
Сияя доблестью и славой, и наукой,  
В советах недвижим у места своего,  
Стоишь ты, новый Долгорукой.  
Так, в пенный поток с вершины гор скатясь,  
Стоит седой утес, вотще берега трепещут,  
Вотще грохочет гром и волны, вокруг мутясь,  
И увиваются, и плещут.  
Один, на рамена поднявши мощный труд,  
Ты зорко бодрствуешь над царскою казною,  
Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд  
Равно священны пред тобою.

По существу, в этих строфах и заключена центральная идея стихотворения.

Обращаясь к литературной и общественно-политической жизни 1-й половины 1820-х годов, можно увидеть, что произведение Пушкина оказывается тесно связанным с некоторыми явлениями литературы того времени. Вне их учета нельзя понять смысл данного стихотворения. Яснее становится и само обращение Пушкина к посланию В. П. Петрова.

В 1824 году в «Трудах Вольного общества любителей российской словесности» (ч. XXV, стр. 265—284) была помещена статья П. А. Плетнева «Разбор оды Петрова: Его Высокопревосходительству Николаю Семеновичу Мордвинову, писанной 1796 года». И хотя содержание самой статьи не выходит за рамки обычных риторических разборов в духе рассмотрения достоинства слога и красоты стиха, обращение Плетнева к разбору именно этой оды Петрова представляется далеко не случайным.

Деятельность Вольного общества любителей российской словесности или «Ученой республики», как стали называть его члены Общества с 1819 года, протекала в тесной связи с передовым общественно-политическим движением этого времени, с декабризмом. Будучи некоторое время своеобразным филиалом Союза Благоденствия, после его роспуска Общество вступает в новую, наиболее активную и плодотворную пору своей деятельности. Несколько ранее, в 1819—1821 годах, членами его становятся будущие деятели Северного общества — В. К. Кюхельбекер, А. А. и Н. А. Бестужевы, К. Ф. Рылеев. Кроме того, примерно в это же время в Общество вступают известные русские писатели, не связанные непосредственно с деятельностью декабристских организаций: А. А. Дельвиг, Е. А. Баратынский, Н. И. Гнедич, П. А. Плетнев и другие. Основное место в литературной деятельности Общества занимали «ученые упражнения», живое обсуждение на заседаниях произведений его членов и корреспондентов. (На одном из таких заседаний 3 марта 1824 года обсуждалась статья П. А. Плетнева и была одобрена единогласно).<sup>9</sup> Выступая за гражданственность искусства, писатели и критики «Ученой республики» сознательно подчиняли свое творчество общественным целям. В пробуждении «любви к отечеству», в воспитании «граждан» видели члены Общества высокое призвание литературы. В героических событиях прошлого искали они образцы доблести и гражданского мужества («Думы» Рылеева, исторические заметки Ф. Глипки).

<sup>9</sup> См.: В. Базанов. Ученая республика. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 432.

Задумываясь об изменении состояния России, будущие декабристы не ограничивались только взглядом в прошлое, они искали в современной им политической жизни государственных деятелей, являвших собой пример бескорыстия и верности служения отечеству. Этим и следует объяснить популярность в среде членов Общества таких государственных деятелей России, как М. М. Сперанский и особенно Н. С. Мордвинов. На следствии по делу декабристов фамилии Мордвинова и Сперанского неоднократно упоминались. Их прочили декабристы во Временное правительстве в случае успеха восстания. А. Ё. Розен в своих «Записках» рассказывает о заседании 12 декабря 1825 года у Рыльева и князя Оболенского, на котором Мордвинов и Сперанский упоминались как возможные члены «временного правления из пяти человек» в случае успеха предприятия.<sup>10</sup> То же следует и из показаний самого Рыльева на следствии от 4 января 1826 года.<sup>11</sup> Интересно в связи с этим также высказывание А. И. Косовского в его воспоминаниях о Рылееве: «Он предсказывал ей (России, — Ю. С.) в будущем величие и счастье подданных, но не иначе, как с изменением законов, уничтожением лихоимства, а самое главное — удалить всех подобных Аракчееву, а на место их поставить Мордвиновых!»<sup>12</sup>

Адмирал Н. С. Мордвинов, член Государственного совета, бывший в 1810-е годы председателем департамента государственной экономики, а с 1821 года занимавший пост председателя департамента гражданских и духовных дел, пользовался огромным уважением. Прямота и неподкупность в государственных делах создали ему авторитет в среде декабристов. Мордвинов был сторонником освобождения крестьян от крепостной зависимости, считая, правда, что оно должно быть проведено постепенно и сверху. «Всегда ли будет существовать рабство крестьян в России? Нет! Закон природы, даровавший человеку при рождении его свободу, неистребим никакими мерами, против одного человека предприемлемыми; никто и никогда не уничтожит действия и конечного успеха сего закона. История всех в Европе народов сию истину утверждает.

Сему закону подвластна и Россия. Везде равно человек рождается с чувствами свободы».<sup>13</sup>

В ряде своих записок, посвященных правовым проблемам, Мордвинов энергично отстаивал необходимость строгого следования законам и выступал против произвола. В Петербурге было широко известно, что Мордвинов защищал в Государственном совете одного молодого человека, осужденного без всяких доказательств по распоряжению великого князя Константина Павловича на ссылку в Сибирь.<sup>14</sup> Заступничество Мордвинова, правда, ни к чему не привело, но сам факт его выступления в защиту невинно осужденного создал ему популярность. «Если правосудие, — писал Мордвинов, — есть дело потребное и вождеемое для России, то свобода в мнениях, яко первое основание оно, необходимо на суде потребна. Без таковой свободы могут быть законы очень хорошие, и может множество быть судей, но не будет еще правосудия. Со свободою на суде в мнениях может токмо суд правды существовать».<sup>15</sup>

И соответственно долг государственных деятелей, как и свой долг, Мордвинов видел в строгом выполнении законов. «Мы не паши, заседающие в Диване, но члены законодательного сословия, где изречения законов строго должны быть соблюдаемы и где частной воли нашей нет места», — писал он Аракчееву в письме от 2 апреля 1816 года.<sup>16</sup> В 1818 году Мордвинов подает Александру свой проект конституции, в котором предлагает меры, весьма, впрочем, ограниченные, по расширению участия представителей широких слоев всего населения России в делах государственного управления.

Такова в общих чертах личность Н. С. Мордвинова в царствование Александра I. И он и Сперанский были знакомы с некоторыми будущими участниками декабрьского восстания и даже, по свидетельству декабриста Фонвизина, знали о существовании тайного общества.<sup>17</sup>

В силу всех этих причин появление на страницах «Трудов Вольного общества» разбора оды Петрова, посвященной именно Мордвинову, представляется далеко не случайным. Популярность Мордвинова в кругах Вольного общества, почетным членом которого он являлся с осени 1820 года и заседания которого он неоднократно посещал, была велика. Рылеев, находившийся с Мордвиновым в дружеских отношениях, посвятил ему свои «Думы» (1825). А еще ранее, по-

<sup>10</sup> См.: Барон А. Е. Розен. Записки декабриста. СПб., 1907, стр. 63.

<sup>11</sup> «Литературное наследство», т. 59 (I), 1954, стр. 204.

<sup>12</sup> Там же, стр. 248.

<sup>13</sup> Архив графов Мордвиновых, т. IX, СПб., 1903, стр. 123.

<sup>14</sup> См.: Николай Тургенев. Россия и русские, т. I. М., 1915, стр. 66.

<sup>15</sup> Архив графов Мордвиновых, т. IX, стр. 18.

<sup>16</sup> Там же, т. IV, стр. 308.

<sup>17</sup> «Обоим им (Сперанскому и Мордвинову, — Ю. С.) известно было существование тайн. общества и сокровенная его цель; они знали лично некоторых членов и удостоивали их своего благорасположения» (Записки Фон-Визина. Изд. 2-е, Лейпциг, 1860, стр. 164).

видимому, на одном из заседаний Общества возникла идея написать в честь Мордвинова оду.<sup>18</sup> Ода была написана, и не одна. Рылеев и Плетнев, действительные члены Вольного общества, представили произведения: «Гражданское мужество» — так называлось сочинение Рылеева — и «Долг гражданина» — ода Плетнева. Примечательно, что ни то, ни другое не было напечатано при жизни авторов. Ода Рылеева, запрещенная к печати С.-Петербургским цензурным комитетом, была впервые напечатана в «Полярной звезде» Герцена (1856, кн. 2, стр. 27—29). Ода Плетнева, сохранившаяся в рукописи среди бумаг автора, была лишь частично опубликована Я. Гротом в изданных им «Сочинениях и переписке П. А. Плетнева» (т. III, СПб., 1885, стр. 300). Между тем сочинения и Плетнева и Рылеева определенно были известны членам Вольного общества, а ода Рылеева, по-видимому, распространялась среди декабристов наряду с другими вольнолюбивыми стихотворениями.<sup>19</sup>

В обоих произведениях образ Мордвинова предстает в ореоле величия. Ода Рылеева открывается величественной аллегорией «гражданского мужества»:

Кто этот дивный великан,  
Одеян светлою броней,  
Чело покойно, стройный стан  
И весь сияет красотою?

Не ты ль, о мужество граждан,  
Неколебимых, благородных,  
Не ты ли, гений древних стран,

Не ты ли, сила душ свободных,  
О доблесть, дар благих небес,  
Героев мать, вина чудес,  
Не ты ль прославила *Катонов*,  
От Катилины Рим спасла,  
И в наши дни всегда была  
Опорой твердою законов!<sup>20</sup>

Далее аллегория сменяется обращением к самому Мордвинову. Рылеев неоднократно сравнивает Мордвинова, защитника законов, врага несправедливости, то с Брутом, то с Катоном, древними героями республиканского Рима.<sup>21</sup>

Лишь Рим, вселенной властелин,  
Сей край свободы и законов,  
Возмог произвести один  
И Брутов дух, и *дух Катонов*,  
Но нам ли унывать душой,

Пока еще в стране родной  
Один из дивных исполинов  
Екатерины славных дней,  
Средь сонма избранных мужей  
В совете бодрствует Мордвинов?

(стр. 235)

Ода Плетнева, не столь энергичная по тону, более отвлеченная и растянутая (она состоит из 18 строф против 11 у Рылеева), тем не менее местами пропикнута тем же пафосом, что и ода Рылеева.

И мы не зрим ли пред собою,  
Как в красоте своих седин,  
Покорный долгу гражданин  
Отважно борется с судьбою?  
Меж нас он памятник мужей,  
Бессмертных доблестью своей.

Его не молкнет голос смелый  
В советах царских и судах;  
Он злобных бич, коварных страх  
И щит нам опытностью зрелой:  
Царю и правде верен он  
И не воздремлет с ним закон.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> В. Г. Б а з а н о в, Ученая республика, стр. 323.

<sup>19</sup> В этой связи представляет интерес ответ декабриста А. П. Беляева на допросе 31 марта 1826 года.

Вопрос 3. «Третьего года зимою мичман Бестужев 4-й принес к вам стихи сочинения Рылеева; стихи сии и рассказы Бестужева познакомили вас с образом мыслей Рылеева <...>

а) Какого рода были стихи, принесенные Бестужевым, и не упомяните ли вы их?..»

Ответ 3. «<...> а) Одни стихи были в честь Мордвинова, кои я не упомяну. Другие же: „Я ль буду в роковое время...“, кои я знаю наизусть и напишу на конце» («Литературное наследство», т. 59 (I), стр. 212).

<sup>20</sup> К. Ф. Рылеев. Полное собрание сочинений. «Academia», 1934, стр. 233.

Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>21</sup> Отметим в связи с этим любопытный факт. В сентябре 1824 года на очередной выставке Академии художеств среди других произведений был выставлен бюст Н. С. Мордвинова, выполненный академиком П. П. Соколовым. Автор помещенного в «Отечественных записках» обзора о выставке писал: «Скульптор выразил все, что бы только мог выразить живописец. Все черты кротости и приветливости, черты гения, скрывающего величие свое в добродетели, выражены на лице русского Катона» («Отечественные записки», 1824, ч. XX, № 55, ноябрь, стр. 319).

<sup>22</sup> ИРЛИ, архив П. А. Плетнева, ф. 234, оп. I, № 1, л. 48 об.



Примерно в это же время о Мордвинове пишет в одном из своих стихотворений Е. А. Баратынский.<sup>23</sup> В послании «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры» (1823) Баратынский решительно отклонил советы Гнедича, обосновав свой отказ целым рядом доводов, среди которых наиболее убедительным счел «бесполезность» сатиры:

Стараясь в некий ум соотчицей привести,  
Я благодарность их мечтал бы приобрести,  
Но, право, смысла нет во слове «благодарность»,  
Хоть нам и нравится его высокопарность.

И данную мысль Баратынский подкрепляет примером:

Когда сей редкий муж, вельможа-гражданин,  
От дней Фелициных оставшийся один,  
Но смело дух ее хранивший в веке новом,  
Обширный разумом и сильный, громкий словом,  
Любовью к истине и к родине горя,  
В советах не робел оспаривать царя,  
Когда, прекрасному влечению послушный,  
Внимать ему любил монарх великодушный,  
Из благодарности о нем у тех и тех  
Какие толки шли? — «Кричит он громче всех,  
О благе общества как будто бы хлопочет,  
А, право, риторством похвастать больше хочет...»<sup>24</sup>

«Сей редкий муж» — не кто иной, как Мордвинов. Отвлекаясь сейчас от содержания стихотворения Баратынского в целом и в этом смысле от той художественной функции, которую несет вводимый поэтом портрет Мордвинова, хочется отметить другое. Налицо явное сходство в решении Баратынским образа «вельможи-гражданина» с приведенными выше примерами из од Рылеева и Плетнева.

И у Пушкина эта традиция находит свое продолжение. В его стихотворении образ Мордвинова выдержан в тех же поэтических тонах вплоть до отдельных текстуальных лексико-стилистических совпадений. Но главное, что роднит стихотворение Пушкина с тремя отмеченными, — это их общий пафос отношения к герою, чувство восхищения «человеком» и «гражданином», образом верности правде и отечеству. Пронизанное декабристскими иллюзиями у Рылеева, оваянное легкой дымкой скепсиса у Баратынского, это чувство в пушкинском стихотворении приобретает в свою очередь оттенок благодарности за мужество, проявленное неоднократно этим человеком на государственном посту.

Как славно ты сдержал пророчество его!  
*Сияя доблестью и славой, и наукой,*  
*В советах недвижим у места своего,*  
*Стоишь ты, новый Долгорукой.*

В варианте белого автографа второй стих данной строфы имел вид:

*Сияя гением и славой, и наукой.*

Отвлеченное, лишённое конкретной значимости слово «гений» Пушкин заменяет на «добрлесть», формулу, тоже восходящую к рылеевской оде, но находящуюся в полном соответствии с гражданским пафосом всего стихотворения.

В приведенной нами строфе Пушкина звучит мотив, красной нитью проходящий во всех произведениях, посвященных Мордвинову: восхищение его независимым поведением в Государственном совете. Вспомним у Плетнева:

Его не молкнет голос смелый  
*В советах царских и судах...*

У Баратынского:

Любовью к истине и к родине горя,  
*В советах не робел оспаривать царя.*

<sup>23</sup> В 1823 году Баратынский, и ранее примыкавший к левому крылу Вольного общества, сближается с Рылеевым и Бестужевым. В альманахе «Полярная звезда» были помещены несколько его стихотворений. В том же 1823 году Рылеев и Бестужев покупают у Баратынского тетрадь его стихов и начинают готовить отдельное их издание.

<sup>24</sup> Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1957, стр. 102.

У Рылеева этот мотив звучит дважды:

Но нам ли унывать душой,  
Пока еще в стране родной  
.....  
Средь сонма избранных мужей  
В совете бодрствует Мордвинов?<sup>25</sup>

И вновь в предпоследней строфе оды:

Он тверд, спокоен, невредим,  
С презрением внимая им,  
Души возвышенной свободу  
Хранит в советах и суде...

(стр. 236)

Будучи членом Государственного совета, Мордвинов на этом посту неоднократно проявлял твердость и мужество. Об одном факте мы уже упоминали. Не менее мужественным было поведение Мордвинова во время следствия и суда над декабристами. Он был единственным из членов Верховного уголовного суда, кто не ответил на вопрос об определении меры наказания декабристам. В особом мнении, поданном отдельно, Мордвинов высказался против смертного приговора.<sup>25</sup>

Знаменательно, что свое «Мнение об указе 1754 года» (указ Елизаветы об отмене в России смертной казни), составленное еще в 1824 году, Мордвинов подал Николаю I 22 декабря 1825 года. Выступая против введения в России смертной казни (проекты ее введения существовали уже в царствование Александра I), он писал: «Когда благодетельными самодержцами России отменена смертная казнь, то восстановление ее... приводит меня в трепет и смущение. Я не дерзаю и помыслить, что казнь эта, при благополучном его величества правлении, сделалась нужнее, нежели в те времена, когда она была отменена».<sup>26</sup>

Далеко не случайно, говоря о мужестве Мордвинова, Пушкин вспоминает имя другого известного исторического деятеля:

*Стоишь ты, новый Долгорукой.*

Образ Я. Ф. Долгорукого, одного из сподвижников Петра I, не боявшегося говорить правду в глаза и даже противоречить царю, неоднократно привлекал внимание Пушкина. Интерес к этому историческому лицу проявлял также Рылеев — Долгорукому была посвящена одна из его дум. Образ Долгорукого возникает у Рылеева и в думе «Волынский»:

Пусть будет муж совета он  
И мученик позорной казни,  
Стоять за правду и закон,  
Как Долгорукий, без боязни...

(стр. 174)

Наконец, в рассматриваемой нами оде «Гражданское мужество» Рылеев, воспевая «доблесть», вновь приводит пример Долгорукого и Панина:

Ты, ты, которая везде  
Была народных благ порукой;  
Которой славны на суде  
и Панин наш, и Долгорукой:  
Один, как твердый страж добра,  
Дерзал оспаривать Петра;  
Другой, презревший гнев судьбины  
И вопль, и клевету врагов,  
Совет опровергал льстецов  
И был столпом Екатерины.

(стр. 234)

<sup>25</sup> «По древним Российским узаконениям заслуживают смертную казнь. Но сообразуясь с указами императрицы Елисаветы 1753-го апреля 29 — 1754 годов сентября 30-го, также с наказом императрицы Екатерины Великия, и с указом императора Павла 1799 года, апреля 20-го, я полагаю: лиша чинов и дворянского достоинства и положив голову на плаху, сослать в каторжную работу. Н. Мордвинов» («Литературное наследство», т. 59 (I), стр. 211).

<sup>26</sup> Цит. по: Граф Мордвинов. Историческая монография, составленная по печатным и рукописным источникам В. С. Иконниковым. СПб., 1873, стр. 375; см. также стр. 383.

Вполне вероятно, что сравнение Мордвинова с Долгоруким у Пушкина восходит в конечном итоге к рылеевской оде.

По-видимому, Рылееву обязан Пушкин и введением в свое стихотворение поэтической картины «седого утеса», неподвластного бурям и непогодам.<sup>27</sup> В завершающей строфе своей оды Рылеев сравнивает Мордвинова с Эльбрусом:

Так в грозной красоте стоит  
Седой Эльбрус в тумане мгlistом:  
Вкруг буря, град и гром гремит,  
И ветер в ущельях воет с свистом;  
Внизу несутся облака,  
Шумят ручьи, ревет река;  
Но тщетны дерзкие порывы:  
Эльбрус, кавказских гор краса,  
Невозмутим, под небеса  
Возносит верх свой горделивый.

(стр. 236)

Сходная картина, правда выдержанная в более сдержанных тонах, присутствует и у Пушкина:

Так, в пенистый поток с вершины гор скатясь,  
Стоит седой утес, вотще брега трепещут,  
Вотще грохочет гром и волны, вкруг мутясь,  
И увиваются, и плещут.

Однако эта картина, вызванная, по-видимому, поэтической ассоциацией с одой Рылеева, и здесь выдерживается в заданной стилистической тональности. Некоторая «сниженность» пушкинского сравнения, при сохранении им экспрессивной возвышенности лексико-стилистических средств полностью отвечает найденной поэтом форме раскрытия облика героя повествования. У Рылеева картина недосягаемого в своем величии Эльбруса в художественном плане самодовлеет. Подобный ход органичен Рылееву, так как вытекает из самого существа его метода, метода поэта-романтика. Он так и заканчивает оду этим сравнением.

Пушкин завершает свое стихотворение иначе. Заключительная строфа, наиболее проникновенная из всех, звучит последним аккордом хвалы мужеству и стойкости Мордвинова:

Один, на рамена поднявши мощный труд,  
Ты зорко бодрствуешь над царскою казною,  
Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд  
Равно священны пред тобою.

Сравним первый стих строфы с аналогичным отрывком из оды Плетнева:

Тебе, потомок исполинов,  
На мощных раменах своих  
Подъявший труд тяжелый их,  
Тебе, отчизны друг, Мордвинов. . .

Б. В. Томашевский, комментируя эту строфу стихотворения Пушкина, связывает ее с конкретными фактами деятельности Мордвинова, в частности с подачей им в марте 1826 года записки «об исправлении финансов», где он «говорил о необходимости пробуждения экономических сил страны, об усилении добычи золота и других руд в Сибири (дань сибирских руд)».<sup>28</sup> Такой конкретный исторический комментарий несомненно имеет основание. Но отмеченная в комментарии Б. В. Томашевского поэтическая формула вызывает и другие ассоциации. Вспомним начало знаменитого стихотворения Пушкина, обращенного к сосланным в Сибирь декабристам:

Во глубине сибирских руд  
Храните гордое терпенье,  
Не пропадет ваш скорбный труд. . .

Нет нужды строить новые догадки о том, какой смысл заключен в том или ином стихе произведения Пушкина. Сам Б. В. Томашевский справедливо связывал

<sup>27</sup> Это сходство уже было отмечено ранее. См.: В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. Гослитиздат, М., 1941, стр. 497—498.

<sup>28</sup> А. С. Пушкин, Стихотворения, т. III. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1955, стр. 820.

стихотворение «Мордвинову» со «Стансами» (1826) и «Друзьям» (1828);<sup>29</sup> оно действительно пронизано тем же пафосом «свободной хвалы».

Остается выяснить, к какому же времени относится создание Пушкиным этого стихотворения; тем более, что с этим зачастую оказывается тесно связанной оценка исследователями его идейного содержания.

В решении этого вопроса единства до настоящего времени нет.

П. В. Анненков относил время создания стихотворения к 1825 году. Датировка Анненкова была повторена в издании сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгера. Комментировавший стихотворение П. О. Морозов, приведя почти целиком высказывания Анненкова, отметил также посвященные Мордвинову сочинения Рылеева, Плетнева и Баратынского и как возможный повод для написания Пушкиным стихотворения указал статью П. А. Плетнева в «Трудах Вольного общества».<sup>30</sup> Подобное же положение было сохранено и в издании сочинений Пушкина, осуществленном императорской Академией наук.<sup>31</sup>

В советских изданиях стихотворение датируется по-разному. В некоторых из них продолжает сохраняться анненковская датировка. Эту датировку принял М. А. Цявловский в «Полном собрании сочинений» А. С. Пушкина в шести томах (1931—1933) и в «Полном собрании сочинений» в девяти томах (1935). Ее же повторили издатели «Стихотворений» А. С. Пушкина в большой серии «Библиотеки поэта» (1940). В большом академическом издании «Полного собрания сочинений» А. С. Пушкина в шестнадцать томах (1939—1949) стихотворение отнесено к самому концу 1826 года.<sup>32</sup> Наконец, Б. В. Томашевский в третьем томе «Стихотворений» А. С. Пушкина (большая серия «Библиотеки поэта») определяет время создания стихотворения серединой 1827 года, мотивируя «положением автографа среди других произведений».<sup>33</sup> Эта же датировка перешла и во второе издание «Полного собрания сочинений» поэта, так называемого «малого» академического в десяти томах (1956—1958).<sup>34</sup> В последнем издании «Собрания сочинений» А. С. Пушкина под редакцией Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова и Ю. Г. Оксмана стихотворение вновь отнесено к концу 1826 года. В комментариях, написанных Т. Г. Цявловской, создание его связывается с деятельностью Н. С. Мордвинова непосредственно после поражения восстания декабристов; имеется в виду представление Мордвиновым новому императору Николаю I «Мнения об указе 1754 года», а также отказ Мордвинова подписать смертный приговор осужденным декабристам.<sup>35</sup>

Таким образом, налицо три предполагаемых даты написания стихотворения: 1825 год, конец 1826-го и середина 1827 года.

По положению единственного сохранившегося автографа в рукописной тетради поэта стихотворение действительно может быть датировано 1827 годом. Но следует учитывать, что это автограф белой. Черновой рукописи стихотворения не сохранилось. К тому же и датировка Анненкова несомненно также имела определенные основания.

Нам представляется, что для определения времени написания стихотворения необходимо не ограничиваться отдельными, всплывающими по самым разным поводам моментами тех или иных совпадений, а учитывать всю совокупность имеющихся в нашем распоряжении фактов.

Не претендуя на окончательное разрешение вопроса, представляется правомерным допустить следующее. Стихотворение создавалось в два этапа. Первоначальный, не дошедший до нас вариант был написан, вероятно, летом или осенью 1825 года в Михайловском, а затем при переписке его с черновика или по памяти в рабочую тетрадь, как считает Б. В. Томашевский, в середине 1827 года стихотворение после незначительных изменений приняло тот вид, в каком оно сейчас обычно печатается. Стихотворение осталось, по-видимому, незавершенным. Факты, которые находятся в нашем распоряжении, в какой-то мере подтверждают подобные предположения.

В 1824 году Пушкин был выслан из Одессы в Михайловское. В письме к П. А. Вяземскому от начала апреля 1824 года, говоря о поэте Дмитриеве, Пушкин, которому хорошо был известен авторитет Мордвинова в декабристских кругах, проводит интересную параллель: «Разве он один (Дмитриев, — Ю. С.) пред-

<sup>29</sup> См. там же.

<sup>30</sup> Пушкин, т. II, изд. Брокгауз-Ефрона, СПб., 1909, стр. 399; т. III, стр. 577—578.

<sup>31</sup> Сочинения Пушкина, т. IV, изд. имп. Академии наук, Пгр., 1916, стр. 176—177; 248—251.

<sup>32</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, 1948, стр. 46, 589, 1136.

<sup>33</sup> А. С. Пушкин, Стихотворения, т. III, стр. 394, 820.

<sup>34</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. III, изд. 2-е, Изд. АН СССР, 1957, стр. 16, 482—483.

<sup>35</sup> А. С. Пушкин, Собрание сочинений в десяти томах, т. II, Гослитиздат, М., 1959, стр. 162—163, 692.

ставляет в себе классическую нашу словесность, как Мордвинов заключает в себе одним всю русскую оппозицию?» К этому времени уже были написаны оды Рылеева и Плетнева, а также послание Баратынского «Гнедичу...». О знакомстве Пушкина с посланием можно судить из письма поэта к А. А. Дельвигу от 16 ноября 1823 года, в котором он резко осуждает направленность стихотворения Баратынского. Пушкину могла быть известна и ода Рылеева, с которым он находился в переписке и отзывы на сочинения которого то и дело мелькают во многих письмах Пушкина тех лет. Мы уже приводили факты, свидетельствовавшие о широком распространении оды Рылеева в списках. Наконец, список с текстом стихотворения могли завезти навещавшие Пушкина в Михайловском Пущин или Дельвиг. Примерно к этому времени мог получить Пушкин и номер «Трудов Вольного общества» со статьёй Плетнева.

Таким образом, в своем первоначальном виде стихотворение могло быть написано в конце лета или в начале осени 1825 года. Если ритмико-стилистическая структура стиха восходит основными своими элементами к посланию Петрова, то идейная направленность произведения была подсказана одой Рылеева. Пушкинское стихотворение, возможно, сначала заканчивалось пятой строфой — картиной «седого утеса», неподвластного ветрам и волнам. (Подобной же картиной горделивой неприступности «седого Эльбруса», как мы помним, заканчивалась и ода Рылеева). Но тут же была написана шестая, превосходная по энергичности и мужественности тона, но несколько выпадающая из общего состава композиционно. Может быть, эта строфа начинала собою новую тему, и в черновых набросках стихотворение имело продолжение, а может быть, количество строф было таким же — это нам неизвестно.

Вновь к стихотворению Пушкин обратился после возвращения в Петербург весной 1827 года. Ему была уже известна судьба декабристов: казнь пяти и сибирская ссылка остальных. В столице он несомненно мог узнать о мужественном поведении Мордвинова при вынесении приговора осужденным декабристам.

И, видимо, летом 1827 года среди набросков «Отрывков из писем, мыслей и замечаний»<sup>36</sup> Пушкин записывает по памяти или с черновика сочиненное им еще в Михайловском в 1825 году незаконченное стихотворение. Поэт вносит в беловой автограф отдельные стилистические поправки, но не находит возможным ни продолжать стихотворение, ни переделывать его.

Если раньше, в 1825 году, в русле поэтических ассоциаций, подсказанных статьёй Плетнева об оде поэта XVIII века, Пушкин, близкий декабристским кругам, мог посвятить Н. С. Мордвинову свое стихотворение и написать его именно в форме своеобразной стилизации манеры Петрова, то в 1827 году обстоятельства изменились. Политическая лирика Пушкина приобретает иные формы. Стихотворение, подобное «Мордвинову», Пушкин теперь вряд ли стал бы писать. И он оставляет написанную часть без изменений и не стремится печатать стихотворение как незавершенное.

Но, видимо, из стихотворения «Мордвинову» перешла в знаменитое послание «В Сибирь» поэтическая формула:

Во глубине сибирских руд  
Храните гордое терпенье...

Найденная поэтом еще ранее, она нашла свое место в стихотворении, получившем широчайшее распространение в России.

А. И Л Ю Ш И Н

## СМОЛЕНСКИЙ И ВОРОНЕЖСКИЙ СПИСКИ ПОЭМЫ ПУШКИНА «БРАТЬЯ РАЗБОЙНИКИ»

«Братья разбойники» занимают особое место среди поэм Пушкина, написанных в первой половине 20-х годов. Нерешенным остается вопрос о том, поэма ли это вообще или только отрывок из поэмы, монолог одного из героев, — настолько это произведение миниатюрно и в сюжетном отношении несложно по сравнению с «Кавказским пленником» или «Бахчисарайским фонтаном». Есть свидетельство Пушкина о том, что он сжег «Братев разбойников», уцелел лишь отрывок, сохранившийся у Николая Раевского; поэт, как известно, был близок к семье Раевских в Кишиневе, где в 1821—1822 годах писалась поэма о разбойниках. Этот отрывок увидел свет в марте 1825 года в «Полярной звезде», но читатели знали о нем и раньше: «Братья разбойники» многим были известны по рукописным копиям.

<sup>36</sup> «Отрывки...» были напечатаны в альманахе «Северные цветы на 1828 год» (СПб., 1827, стр. 208—226).

Издатели «Полярной звезды» Рылеев и А. Бестужев с нетерпением ждали от Пушкина рукопись, чтобы ее напечатать. Они ее дождались; в их руках был автограф Пушкина, до нас, к сожалению, не дошедший. Мы можем иметь дело лишь с отрывками пушкинских черновиков и с немногими сохранившимися списками поэмы (или отрывка из поэмы?). Если черновики Пушкина исследованы достаточно основательно, то этого нельзя сказать о списках. Между тем они имеют особое значение, потому что некоторые из них, как мы постараемся доказать, восходят к утерянному автографу, по крайней мере — к одному из утерянных автографов Пушкина.

Один список хранится в Смоленском областном архиве, в личном фонде дворян Пенских (ф. 107, оп. 1, ед. хр. 75). Пенские, по-видимому, интересовались поэзией Пушкина, его вольнолюбивыми стихами, собирали документы об освободительном движении 20-х годов XIX столетия. В их фонде, кроме списка «Братьев разбойников», имеются списки эпиграмм на Карамзина, послания Орлову, копия предсмертного письма Рылеева, записки о декабрьском восстании 1825 года.

В Смоленском архиве сохранились рукописи В. Б. Пенского, свидетельствующие об устойчивости его литературных интересов: черновой автограф его романтической повести в 30 главах «Наваринское сражение, или Вероотступник», стихи, написанные им по случаю смерти жены. Пенский собирал списки произведений русских поэтов: Пушкина, Рылеева, Ростопчиной и других.

Список «Братьев разбойников», выполненный неизвестной рукой, вместе со списками эпиграмм на Карамзина и послания Орлову занимает восемь листов плотной наливованной бумаги, вшитых в тетрадь большего формата (в тетради переписаны стихотворения позднейшей эпохи). На этих восьми листах есть филигранные, встречающиеся на бумаге 10—20-х годов; на шестом листе имеется водяной знак 1823, на седьмом и восьмом — 1824. Это позволяет предположить, что список мог быть сделан еще до первой публикации поэмы — в конце 1824-го или в начале 1825 года.

Переписчик малограмотен. Он не признает буквы «ѣ» — пишет вместо нее «е», буквы «щ» — пишет «ш», допускает грубые ошибки. В рукописи совсем нет знаков препинания.

В смоленской рукописи «Братьев разбойников» есть стихи, восходящие к черновым вариантам поэмы, сильно измененные в печатных изданиях, например: «Огонь потух, теперь луна...» Тот же стих имеется в черновом наброске, но в печатных изданиях он читается иначе: «Затихло все, и вот луна...», в окончательной редакции: «Затихло все, теперь луна...» В смоленской рукописи: «И кружка пенного вина...», в черновиках: «И кружка полная вина...», в окончательной редакции: «И чарка пенного вина...» Метафоры этого стиха, должно быть, отражают колебания между элементами разговорно-бытового и фольклорного стилей: сначала совсем уж будничное — «полная кружка», потом более стилизованное — «кружка пенного вина» и, наконец, фольклорный образ — «чарка пенного вина». Впрочем, еще в период работы над черновиками фольклорные мотивы имелись в виду автором — в набросках есть вариант: «И ковш зеленого вина...» (Напомним, что герои «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях», занимавшиеся тоже «молдоцким разбоем», имели у себя «зеленое вино» и угощали им героиню). Еще один пример: в смоленской рукописи есть стих «Кто лет, ни пола не падит». Он также восходит к черновому варианту. В печатном издании стих читается уже несколько иначе, менее книжно: «Кто лет и пола не падит», а в окончательной редакции еще более естественно: «Кто не прощадит, не падит».

Отмеченные нами разночтения интересны не сами по себе: они не представляют собой ничего существенно нового по сравнению с тем, что известно о «Братьях разбойниках» из черновых отрывков и печатных текстов. Но они доказывают, что переписчик имел дело с текстом Пушкина, отправлялся от него, руководствовался им, а не своими или чужими фантазиями: иначе нельзя объяснить совпадения с черновыми вариантами пушкинских стихов, которые не были напечатаны. То есть между Пушкиным и переписчиком не было печатного текста поэмы, а была рукопись с пушкинскими стихами, впоследствии измененными поэтом для печати.

Особого внимания заслуживает стих «и сибиряк, и молдован», имеющийся в смоленской рукописи. Его нет ни в черновиках, ни в печатных изданиях.

Вот как звучит отрывок из текста с этим стихом:

Меж ними зрится и беглец  
С берегов воинственного Дона,  
И в черных локонах еврей,  
И дикие сыны степей —  
Калмык, башкирец безобразный,

И сибиряк, и молдован,  
И рыжий финн, и с ленью праздной  
Везде кочующий цыган.  
Опасность, кровь, разврат, обман  
Суть узы страшного семейства...

Стих «и сибиряк, и молдован» восстанавливает тройную рифму («молдован — цыган — обман»). Тройные рифмы встречаются в поэме, восстановленная не является единственной. Авторство Пушкина сомнений не вызывает: черновые наброски по-

казывают, что у поэта была мысль включить сибиряка в «страшное семейство» разбойников. Во всяком случае, слово «сибиряк» есть в черновиках:

вот финн                      сибиряк  
вот рыжий финн сибиряк . .

В соседстве с «рыжим финном» слово «сибиряк» не укладывалось в стих, тогда-то и появилось слово «молдован», отсутствующее в черновых набросках и в печатных изданиях. Возникает вопрос: почему стих этот не вошел в окончательную редакцию поэмы? Потому, думается, что Пушкину простое перечисление национальностей казалось маловыразительным. Нужна была хотя бы предельно сжатая характеристика представителя каждой национальности, живой образ. Этим и отличается Пушкин, скажем, от Воейкова, злоупотреблявшего утомительным, протокольным перечислением национальностей в своих стихах в «Вестнике Европы», за что его едко критиковали издатели «Мнемозины». В «Братьях разбойниках» представитель каждой национальности с той или иной стороны охарактеризован: финн — «рыжий», цыган — «ленивый», «кочующий», еврей — «с черными локонами». То же самое в стихотворении «Памятник»:

И гордый звук славян, и финн, и ныне дикой  
Тунгуз, и друг степей калмык . .

а не просто: славянин, тунгуз, калмык.

Для «сибиряка» же и «молдована» автор «Братьев разбойников» не подыскал краткой и выразительной характеристики, поэтому стих «и сибиряк, и молдован» не мог его удовлетворить. Можно говорить и о другой мотивировке: перечень национальностей окажется слишком растянутым, если в нем сохранить «сибиряка» и «молдована». И без того чувствуется, что группа разбойников многонациональна, что это — «смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний».

Важно отметить, что смоленская рукопись содержит пропущенный в печатных изданиях стих: «Как птицы, в воздухе летим . .» (ср.: Ю. Н. Щербачев. Приятель Пушкина М. А. Щербинин и П. П. Каверин. М., 1912, стр. 67, 209). Вспомним отрывок из поэмы, в котором рассказывается о бегстве братьев разбойников:

Рейка шумела в стороне.  
Мы к ней, и с берегов высоких  
Бух! — поплыли в водах глубоких.  
Цепями общими гремим,  
Бьем волны дружными ногами,  
Песчаный видим островок . .

Нетрудно видеть, что в этом отрывке нет рифмы к слову «гремим», и это ничем не оправдано. Если же мы введем стих из смоленской рукописи, то рифма восстанавливается («летим» — «гремим»). В рукописи эта строчка следует за стихом «Бух! — поплыли в водах глубоких». Нет никакого сомнения в том, что это ошибка переписчика. Стих «Как птицы . .» должен стоять перед, а не после стиха «Бух! — поплыли . .» Этого требует здравый смысл:

. . . с берегов высоких  
Как птицы в воздухе летим . . —  
Бух! — поплыли в водах глубоких.  
Цепями общими гремим . .

(Иначе получится, что сначала поплыли, а потом летели в воздухе).

Интересно, что в другом известном нам списке «Братьев разбойников» утраченная рифма восстанавливается иначе. Список этот входит в рукописный сборник стихотворений и хранится в фондах музея И. С. Никитина в Воронеже. В воронежском списке нет стиха «Как птицы, в воздухе летим», но есть стих «Все мысли к вольности стремим», следующий за стихом «Цепями общими гремим». В тексте воронежского списка различий с печатными текстами значительно меньше, чем в смоленской рукописи. Тем не менее воронежский список восходит не к печатному источнику, а к рукописному.

На бумаге воронежского сборника есть водяной знак: «1821». Составитель датировал начало своей работы 1823 годом и указал место: г. Воронеж. Закончено же составление сборника в 1825 году. Есть основания полагать, что список «Братьев разбойников» сделан до первой публикации. Это говорит в пользу авторитетности воронежского списка (заметим к тому же, что составитель сборника переписывал тексты тщательно, ничего в них не изменяя и ничего не прибавляя — в этом убеждает сверка многих текстов).

Остается ответить на вопрос: если и смоленский, и воронежский списки поэмы восходят — разумеется, не непосредственно — к автографу Пушкина, то как объяснить то, что одна и та же утраченная в печатном тексте рифма в двух спис-

как восстанавливается различными стихами? В этом, на наш взгляд, нет ничего странного. Побывавший в руках у переписчиков и не дошедший до нас автограф Пушкина мог представлять собой беловую рукопись с поправками, которые поэт вносил уже после того, как переписал поэму набело (для Пушкина это обычная форма работы над отделкой своего произведения). Новые стихи Пушкин мог не вписывать между строчками, а писать их рядом, сбоку. Для переписчика это создавало ряд затруднений. Во-первых, он не знал, нужно ли вообще переписывать «неполноправные» стихи, не занявшие места в ряду строк, а приютившиеся где-то сбоку. Эта неуверенность толкала к произвольному решению («перепишу то, а это не буду» или наоборот). Во-вторых, переписчик сомневался: до или после данного стиха нужно писать «неполноправный» стих, если последний расположен сбоку, не ниже и не выше своего «полноправного» соседа. Этим, по-видимому, и объясняется отмеченная нами ошибка переписчика в смоленской рукописи, нарушившего последовательность стихов и, следовательно, образов. Переписчика легко понять, если взглянуть на некоторые рукописи Пушкина; например, в черновом наброске черкесской песни из «Кавказского пленника» первая строфа написана не вся в один ряд, а в два ряда, в каждом по два стиха, и немалых трудов стоит определить, не зная заведомо текста, где там первый и второй, а где третий и четвертый стихи.

Подводя итоги, сошлемся на статью Н. К. Гудзия о «Братьях разбойниках», посвященную текстологическому изучению поэмы. Исследователь анализирует черновые наброски, сопоставляя их с текстом окончательной редакции. Сопоставление это приходится делать, минуя промежуточное звено — беловой автограф, который, как мы уже говорили, до нас не дошел, если не считать семи уцелевших строк, «большой частью не покрывающихся соответствующим текстом окончательной редакции».<sup>1</sup>

Связующим звеном между черновыми набросками и текстом окончательной редакции мог бы служить не только тот беловой автограф, но и сохранившиеся в Смоленске и Воронеже списки поэмы. Переписаны они с какого-то цельного текста (рукописного). Текст этот не совпадает с тем беловым автографом, от которого сохранилось семь строк, — они не покрываются текстами смоленского и воронежского списков, так же как не покрываются и текстом окончательной редакции. Это дает основания говорить не об одном, а о двух утраченных автографах «Братьев разбойников». К одному, по-видимому, восходит печатный текст, к другому — смоленский и воронежский списки.

В. ВАЦУРО

## «ИРЛАНДСКИЕ МЕЛОДИИ» ТОМАСА МУРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

В 1840 году в «Северной пчеле» за подписью Л. Л. (В. С. Межевич) была напечатана статья о «Стихотворениях М. Лермонтова». Автор сообщал читателям о своем знакомстве с ранним творчеством поэта. В бытность студентом Московского университета в начале 30-х годов он был в курсе литературной жизни университетского Благородного пансиона и читал стихи Лермонтова, помещенные в рукописных пансионских сборниках. «Не могу вспомнить теперь первых опытов Лермонтова, — писал Межевич, — но кажется, что ему принадлежат читанные мною отрывки из поэмы Томаса Мура „Лалла-Рук“ и переводы некоторых мелодий того же поэта (из них я очень помню одну, под названием «Выстрел»)».<sup>1</sup>

Сборники Благородного пансиона не сохранились и известны только по названиям. В настоящее время нет возможности проверить указания Межевича. Несомненно речь идет о стихотворении «Ты помнишь ли, как мы с тобою...», которое действительно принадлежит Лермонтову, является переводом стихотворения Мура «The evening gun» и вероятнее всего относится к 1830 году.<sup>2</sup>

Это обстоятельство заставляет нас внимательнее отнестись к свидетельству Межевича, что Лермонтов сделал несколько переводов из Мура. Об интересе Лермонтова к творчеству Мура в эти годы говорит и осведомленный А. П. Шан-Гирей:

<sup>1</sup> «Известия АН СССР, Отделение общественных наук», 1937, № 2—3, стр. 643.

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. «Художественная литература», 1964, стр. 85.

<sup>2</sup> См.: В. А. Мануйлов. Заметки о двух стихотворениях. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 67, 1948, стр. 82—87.



кроме Байрона, «Мишель... читал Мура и поэтические произведения Вальтера Скотта (кроме этих трех, других поэтов Англии я у него никогда не видал)».<sup>3</sup>

В московских литературных кругах, в том числе среди поэтов, так или иначе связанных с Московским университетом, Мур пользовался значительной популярностью. Из его произведений называли в первую очередь поэму «Лалла-Рук», затем «Ирландские мелодии».

Имя Мура неизменно ассоциировалось с именем Байрона, чему способствовала и личная их близость. К концу 20-х годов интерес к личности и творчеству Т. Мура особенно возрос: в печать проникли слухи, что ирландский поэт, наследник байроновских дневников, работает над жизнеописанием своего знаменитого друга.<sup>4</sup> Действительно, в 1830 году вышла книга «Letters and journals of Lord Byron with notices of his life» в двух томах, немедленно переведенная на французский язык, а в русских журналах стали появляться переводы из воспоминаний Мура и подготовленных им подлинных байроновских материалов.<sup>5</sup> Читателям, следившим за английской поэзией, был знаком и отзыв Байрона об «Ирландских мелодиях», приведенный в предисловии к вышедшему в 1827 году в Париже сборнику поэм и стихотворений Т. Мура: «Мур — один из немногих поэтов, кто переживает век, в котором он так достойно расцвел. Он будет жить в своих „Ирландских мелодиях“; они дойдут до потомства вместе с музыкой; и то и другое останется, пока существует Ирландия или пока существует музыка и поэзия».<sup>6</sup>

В 1827 году «Московский телеграф» помещает биографию Т. Мура среди жизнеописаний знаменитых современников. Неизвестный составитель очерка характеризует Мура как одного из лучших поэтов Англии, приводит лестный отзыв о нем Шеридана и описывает тот энтузиазм, с которым были приняты «Ирландские мелодии» соотечественниками поэта: «„Ирландские мелодии“ сделали народными песнями, положены на музыку и поются по всей Ирландии».<sup>7</sup>

В 1830 году И. В. Киреевский констатирует: «... шесть иностранных поэтов разделяют преимущественно любовь наших литераторов: Гете, Шиллер, Шекспир, Байрон, Мур и Мицкевич».<sup>8</sup> Популярности Мура Киреевский отнюдь не сочувствует, причисляя ее «к тем же странностям нашего литературного вкуса, которые прежде были причиною безусловного обожания Ламартина».<sup>9</sup>

Утверждения Киреевского поставил под сомнение Ксенофонт Полевой: «... где это видит г. критик? Где у нас любовь к Муру?»<sup>10</sup>

Возражение К. Полевого было сделано в полемическом задоре. В написанных позднее «Записках о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого» (1855—1865) сам же он вспоминает о восторге, с которым читались в 20-е годы «бессмертные создания великих современных писателей — Байрона, Вальтера Скотта, Гете, Томаса Мура и многих достойных их последователей и соревнователей».<sup>11</sup> Творчество этих писателей, утверждает К. Полевой, было предметом споров и обсуждений в Московском университете, в частности в кружке, куда входили сам Полевой и И. В. Киреевский.

Проследившая историю проникновения произведений Мура в русскую литературу, мы можем убедиться, что интерес к ним среди поэтов и читателей был значителен и имел как литературную, так и общественно-политическую подоснову.<sup>12</sup>

<sup>3</sup> А. П. Шан-Гирей. М. Ю. Лермонтов. В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, стр. 37.

<sup>4</sup> Известия из Лондона. «Атенеи», 1828, ч. IV, № 14 и 15, стр. 260—261. Характерна попытка А. И. Тургенева — личного знакомого Мура — издать в России его книгу до выхода в свет английского оригинала. См. статью М. П. Алексеева «Автографы Байрона в СССР» («Литературное наследство», т. 58, 1952), где приведен обширный материал, свидетельствующий о росте интереса к Муру как поэту и другу Байрона.

<sup>5</sup> См., напр.: Первые годы жизни лорда Байрона [Пер.] Н. п. В. в. «Дамский журнал», 1830, ч. XXIX, № 11, стр. 167—171; Первое знакомство Мура с лордом Байроном. Рассказ Мура. «Сын отечества и Северный архив», 1830, ч. CXXXVI, № 35, стр. 65—80; см. также отрывки из записок Байрона: «Московский телеграф», 1830, ч. XXXI, № 3, стр. 433—437 и № 4, стр. 545—548.

<sup>6</sup> The poetical works of Thomas Moore, Paris, 1827, pp. XV—XVI.

<sup>7</sup> Биографии знаменитых современников. «Московский телеграф», 1827, ч. XVIII, № 23, стр. 252.

<sup>8</sup> И. Киреевский. Обзорение русской словесности 1829 года. «Денница, альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем», М., 1830, стр. XIX—XX.

<sup>9</sup> Там же, стр. XX.

<sup>10</sup> Кс. П[олевой]. Взгляд на два Обзорения русской словесности 1829 года, помещенные в «Деннице» и «Северных цветах». «Московский телеграф», 1830, ч. XXXI, № 2, стр. 224.

<sup>11</sup> Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 194.

<sup>12</sup> История проникновения и осмысления творчества Т. Мура в русской литературе подробно прослежена М. П. Алексеевым (Томас Мур, его русские собесед-

Как известно, поэма «Лалла-Рук» своей популярностью в русской читательской среде была обязана главным образом переводу Жуковского («Пери и Ангел», 1821) и переделке Подолинского («Див и Пери», 1827). Обоих поэтов привлекал как «ориентализм» второй части поэмы Мура, так и утверждаемая в ней мораль религиозного смирения. Противоположные тенденции находили в «Лалла-Рук» поэты-декабристы; достаточно указать хотя бы на перевод Н. Бестужевым «Обожателей огня» («The Fire-Worshippers», третья часть поэмы), где речь идет о восстании иранцев против угнетателей-арабов.<sup>13</sup>

Но особую популярность у поэтов-декабристов снискали «Ирландские мелодии», проникнутые идеей национального освобождения и открывавшие широкую возможность для интерпретаций и «применений». Не исключена возможность, что поэтическое творчество декабристов поддерживало интерес к Муру в Московском университете и Благородном пансионе, где традиции декабризма сохранялись долгое время.<sup>14</sup>

В 1829 году в журнале М. Г. Павлова «Атеней» была напечатана заметка «Нечто о Мура» и прозаические переводы трех стихотворений («Ирландская песня», «Встреча кораблей», «Вечерний выстрел»),<sup>15</sup> последний из которых послужил, по-видимому, прямым источником стихотворения Лермонтова.<sup>16</sup> В альманахе «Цефей», составленном из произведений пансионских литераторов — учеников Раича, в числе которых, по-видимому, был и Лермонтов, мы находим повесть Виктора Стройского «Мечтатель»; одной главе ее предпослан эпиграф из «Лалла-Рук» Мура.<sup>17</sup> Виктор Стройский — псевдоним В. М. Строева, в дальнейшем журналиста и переводчика (1812—1862),<sup>18</sup> брат его, С. М. Строев, был издателем рукописного альманаха «Арион».

Следует добавить, что среди однокашников Лермонтова был и прямой пропагандист творчества Томаса Мура. Речь идет о М. М. Иваненко, учившемся вместе с Лермонтовым с января 1830 года.<sup>19</sup> 29 марта 1830 года на торжественном акте по случаю выпуска он произнес речь на английском языке о характере поэзии Томаса Мура, где дал следующую характеристику «Ирландским мелодиям»: «Первое достоинство его „Ирландских мелодий“ состоит в удивительной гармонии стиха и во многих нежных и патриотических чувствах, которые в них выражаются. Его, однако, можно упрекнуть в слишком большой склонности к своему, прежнему обычаю обращаться стихи к Флоре, так что его элегии, его любовные жалобы и даже сетования об изгнании не содержат иных национальных и характеристических черт, кроме имени Эрина. В то же время мы должны заметить, что если он и любит услаждаться нежными напевами, он, без сомнения, делает это, чтобы согласить свои чувства с музыкой, на которую он пишет; потому что в стихах, посвященных любви к свободе или мысли о бедах Ирландии, подверженной беззакониям и угнетению, его строки дышат пламенем и силой патриотического энтузиазма».<sup>20</sup>

ники и корреспонденты. В кн.: Международные связи русской литературы. Сборник статей. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 232—285); к названной статье мы и отсылаем читателя, ограничивая свою задачу лишь рассмотрением судьбы «Ирландских мелодий» в творчестве Лермонтова и в непосредственно близких ему литературных кругах.

<sup>13</sup> Обожатели огня. Восточная повесть. (Из Томаса Мура). Перевод Н. Бестужева. СПб., 1821. См.: В. Базанов. Ученая республика. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 241.

<sup>14</sup> См.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, том 1. 1814—1832. Гослитгиздат, М., 1945, стр. 116 и сл.

<sup>15</sup> «Атеней», 1829, ч. III, № 17, стр. 496—497.

<sup>16</sup> В. А. Мануйлов. Заметки о двух стихотворениях, стр. 86.

<sup>17</sup> «Цефей. Альманах на 1829 год». М., 1829, стр. 45.

<sup>18</sup> Т. Левит. Литературная среда Лермонтова в Благородном пансионе. «Литературное наследство», т. 45—46, 1948, стр. 234—235.

<sup>19</sup> О нем см.: Ф. Ф. Майский. 1) Новые материалы к биографии М. Ю. Лермонтова. В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова, сб. 1. (Исследования и материалы). Гослитгиздат, М., 1941, стр. 639. 2) Юность Лермонтова. «Труды Воронежского государственного университета», т. XIV, вып. II, 1947, стр. 242—243.

<sup>20</sup> Moses Ivanenko. Character of the style and writings of Thomas Moore. В кн.: Речь и стихи, произнесенные в торжественном собрании университетского Благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения, 1830 года марта 29 дня. При сем отчет Пансиона за 1829 год. М., 1830, стр. 41—42. (Подлинник по-английски: «The first merit of his Irish Melodies consists in wonderful harmony of versification and in many, the tender and patriotic sentiments they express. He may however be reproached with yielding too much to his old custom of addressing verses to Chloris, so that his elegies, his amorous complaints, and even his complaints of exile possess no other national and characteristic feature than the name of Erin. At the same time, however, we must observe, that if he is fond of indulging in tender strains, he doubtlessly does it, to suit his sentiments to the music for which he writes: for in those pieces dedicated to the love

В 1829—1830 годах в «Московском телеграфе»<sup>21</sup> печатаются «Украинские мелодии» Н. Маркевича.<sup>22</sup> В журнале им предпослано следующее примечание Н. А. Полевого: «Ирландские мелодии Томаса Мура дали автору мысль счастливую: поэтические суеверия, предрассудки, поверья малороссиян, их исторические народные воспоминания и домашний быт изобразить в разных стихотворениях. Будучи отличным музыкантом, автор припоровил размеры каждой из своих баллад к какому-нибудь известному малороссийскому напеву. С истинным удовольствием слушали мы опыты г-на Маркевича, совершенно в новом для русской литературы роде стихотворений...»<sup>23</sup>

В предисловии к отдельному изданию (1831) Маркевич подтверждает, что «Ирландские мелодии» Мура и «Еврейские мелодии» Байрона послужили для него импульсом, но не образцом для подражания.<sup>24</sup> Поэтические интересы Маркевича лежат в области фольклора и этнографии, и здесь он расходится с английскими поэтами, хотя называет два стихотворения Т. Мура, «основанных на предрассудках»: «Прекрасная Катлин», «Фионнуала» (т. е. «By that lake whose gloomy shore...», «The Song of Fionnuala»).

Мысль об использовании отдельных заимствованных мотивов для разработки национальной темы носилась в воздухе и не была исключительным открытием Маркевича. В 1829 году М. Максимович, преподаватель Благородного пансиона и издатель украинских народных песен, отмечал: «Лучшие наши поэты уже не в основу и образец своих творений поставляют произведения иноплеменные; но только средством к полнейшему развитию самобытной поэзии...»<sup>25</sup>

К этому призывает и Раич. В письме к Д. П. Ознобишину от 20 ноября 1825 года он писал: «Я той веры, что если мы достигнем до той благородной простоты, которая владычествует в творениях италянцев и (это вам лучше знать) немцев, — то мы, русские, мы будем самые роскошные гости на пиру у Муз, — но для этого нам надобно много писать и еще более переводить — и именно переводить те творения, в которых преимущественно владычествует простота благородная, — и переводить как переводили итальянцы — с благоразумною свободою».<sup>26</sup>

Перевод для Раича — источник «новых поэтических выражений, оборотов, слов, картин», но переводить нужно «по образу нашего мнения», стремясь не к точности, а к поэтическому воссозданию оригинала. С такой установкой на творческую переработку иноязычных образцов Раич должен был поощрять молодых переводчиков, работавших под его руководством, и внимательно относиться к попыткам переосмыслить воспринятые мотивы и темы и привить их на русской почве. Действительно, в пансионском Обществе любителей отечественной словесности под руководством Раича «читались и обсуживались сочинения и переводы молодых словесников»;<sup>27</sup> это особенно интересно отметить, если мы вспомним, что устав официального Общества любителей российской словесности рекомендовал своим членам «строгую разборчивость» в рассмотрении переводов, особенно с новых языков, допуская только те сочинения, «кои в ученом свете признаны за образцовые».<sup>28</sup>

Мы не располагаем материалами, которые давали бы возможность судить, как относился к поэзии Т. Мура сам Раич. Однако имеющиеся данные позволяют охарактеризовать интересы поэтов из его ближайшего окружения. Так, в 1827 году в «Сыне отечества» появляется ирландская мелодия «Эрин» («Erin! the tear and the smile in thine eyes») в переводе Д. П. Ознобишина, сотрудника Раича по альманаху «Северная лира».<sup>29</sup> Избранная Ознобишиным мелодия — лирически окрашенное сожаление о бедах Ирландии. Через два года мы встречаем на страницах «Галатеи» стихотворение Ознобишина «Вечерний звон» — о восстании Прочиды

of liberty, or indignation at the wrong of injured and oppressed Ireland, his lines glow with all the fire and vigour of patriotic zeal»).

<sup>21</sup> «Московский телеграф», 1829, ч. XXVII, № 11, стр. 295—301; 1830, ч. XXXI, № 1, стр. 41—43; 1830, ч. XXXII, № 8, стр. 439—440.

<sup>22</sup> См. также: Н. А. Маркевич. Элегии и еврейские мелодии. Переводы из Байрона и Т. Мура. М., 1829.

<sup>23</sup> «Московский телеграф», 1829, ч. XXVII, № 11, стр. 295—296 (прим.).

<sup>24</sup> Украинские мелодии. Соч. Ник. Маркевича. М., 1831, стр. II. Интересно отметить, что Т. Муру Маркевич отдает в некоторых отношениях предпочтение перед Байроном, находя, что «у ирландского поэта блеск воображения несравненно разнovidнее» (там же, стр. III).

<sup>25</sup> Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. М., 1827, стр. 1.

<sup>26</sup> М. Васильев. Из переписки литераторов 20—30-х гг. XIX века (Д. П. Ознобишина. — С. Е. Раич. — Э. П. Перцов). «Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском государственном университете им. В. И. Ульянова-Ленина», т. XXXIV, вып. 3—4, 1929, стр. 175.

<sup>27</sup> С. Е. Раич. Автобиография. «Русский библиофил», 1913, № 8, стр. 33.

<sup>28</sup> Общество любителей Российской словесности при Московском университете (1811—1911). Историческая записка и материалы за сто лет. М., 1911, стр. 9 и стр. 11 приложения.

<sup>29</sup> «Сын отечества и Северный архив», 1827, ч. CXIII, № 9, стр. 93.

в Палермо: оно начинается с прямой реминисценции из «Those evening bells» Мура, широко известного в переводе И. И. Козлова.<sup>30</sup> Раич внимательно следил за поэтической деятельностью Ознобишина, в котором хотел видеть своего руководителя «в области вкуса».<sup>31</sup> Заметим, что М. Иваницко, произнесший на выпускном акте Пансиона речь о творчестве Мура, является одновременно и автором речи об итальянской поэме;<sup>32</sup> трудно представить, чтобы Раич не был в курсе литературных занятий ученика, интересы которого так близко соприкасались с его собственными. В 1830 году Лермонтов переводит «Вечерний выстрел»; несколько позднее, в 1835 году, к тому же стихотворению обращается другой член литературного объединения Раича — Лукьян Якубович.<sup>33</sup>

В свете приведенных данных становится понятным появление в 1829 году стихотворения Лермонтова «Русская мелодия». В автографе находим позднейшую приписку: «Эту песню подавал за свою Раичу Дурнов — друг — которого поныне люблю и уважаю за его открытую и добрую душу — он мой первый и последний». Стихотворение несомненно связано с литературными занятиями у Раича и выдает намерение автора «русифицировать» жанр мелодии. Ставшая традиционной фигура барда приобретает здесь обличье «бескорыстного и свободного» певца «с балалайкою народной» (эквивалент западной арфы).<sup>34</sup>

Если «Русскую мелодию» сам Лермонтов мог соотносить как с «Ирландскими мелодиями» Мура, так и с «Еврейскими мелодиями» Байрона, то в стихотворении «Песнь барда» (1830) мы уже находим сюжетный мотив, близкий к мелодии Мура «The Minstrel-Boy», известной в переводе И. И. Козлова («Молодой певец»). В 1828 году в «Атенее» был опубликован новый перевод, подписанный Р. и принадлежащий, вероятно, А. Г. Ротчеву, сотрудничавшему в этом журнале и переводившему английских поэтов.<sup>35</sup> Воин-певец, умирая, рвет струны на своей арфе, потому что не может быть песен в поработенной врагами стране.

#### Муp

.. No chains shall sully thee,  
Thou soul of love and bravery!  
Thy songs were made for the brave and free,  
They shall never sound in slavery!

#### Перевод «Атеней»

В цепях ты не будешь, — сказал ей певец,  
Ты эхо живых вдохновений!  
Твой звук был для чистых свободных сердец,  
Рабам не внимать песнопений!

У Лермонтова этот мотив развернут и детализирован; на нем строится все стихотворение. Гражданская тема приобретает специфически национальную окраску; бард — «дружин Днепра седой певец», его арфа — гусли. Исторически «Песнь барда» приурочена к эпохе татарского нашествия («Князь земли родной Приказу ханскому внимал»). Певец оказывается единственным хранителем традиций древней вольности; драматизация сюжета достигается сценой столкновения певца с «сыном цепей», ушей которого не тронет «гибнущей свободы стон»:

Вдруг кто-то у меня спросил:  
«Зачем я часто слезы лью,  
Где человек так вольно жил?  
О ком бренчу, о ком пою?»

Пронзила эта речь меня —  
Надежд пропал последний рой;  
На землю гусли бросил я  
И, молча, раздавил ногой.

<sup>30</sup> «Галатей», 1829, ч. X, № 51, стр. 266.

<sup>31</sup> Письмо Ознобишину от 20 ноября 1825 года. См.: М. Васильев. Из репешки литераторов 20—30-х гг. XIX века, стр. 175.

<sup>32</sup> Произнесена на торжественном акте по случаю выпуска воспитанников Пансиона 6 ноября 1831 года.

<sup>33</sup> Стихотворения Лукьяна Якубовича. СПб., 1837, стр. 97.

<sup>34</sup> Это не единственная попытка национального приурочения жанра среди поэтов круга Раича, что, впрочем, и понятно, если учесть взгляд Раича на перевод. Ср.: А. Колышкевич. Русские мелодии. «Галатей», 1829, ч. VI, № 31, стр. 305—307 и «Украинские мелодии» Л. Якубовича (1831) с ясно выраженным влиянием украинского фольклора. (Стихотворения Лукьяна Якубовича, стр. 65—66). О стихотворении Лермонтова см. также: М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. «Литературное наследство», 1941, т. 43—44, стр. 234.

<sup>35</sup> Юноша-певец. (Ирландская мелодия). «Атеней», 1828, ч. III, № 12, стр. 369. Если это предположение верно, то список оппозиционных правительству переводчиков Мура дополняется еще одним именем. Как известно, в 20-е годы Ротчев состоял под секретным надзором полиции за антиправительственные стихи (см.: Ваню Шадури. Друг Пушкина А. А. Шишков и его роман о Грузии. Изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1951, стр. 344—346).

Гражданский элемент здесь несомненно усилен: в мелодии Мура арфа — «soul of love and bravery» (душа любви и доблести); у Лермонтова любовная тема устранена совершенно.

Стихотворение связано с поэмой «Последний сын вольности» и органически включается в круг «декабристской» лирики Лермонтова.

Певец, оплакивающий утерянную вольность или отказывающийся от песен, когда его страна под властью врагов, — эта тема в различных ее вариациях стала в 20-е годы характерной для декабристов и поэтов, в той или иной мере к ним примыкавших. Как правило, стихотворения, разрабатывавшие эту тему, восходили к 136 псалму («На реках Вавилонских»);<sup>36</sup> стихотворение Мура открывало новую возможность провести в печать излюбленную мысль декабристов, звучавшую особенно одиозно после поражения восстания 14 декабря.

При ясно определенвшейся тенденции «русифицировать» «Ирландские мелодии» неудивительно, что именно в «Песни барда» сочетались национальная и гражданская тема и обозначились черты поэтической фразеологии декабризма.

Русских ценителей Мура привлекала не только разработка им национальной темы. Все статьи в русских журналах о Муре особенно подчеркивают достоинства его любовной лирики. Напомним, что еще в 1841 году Белинский причислял Томаса Мура к поэтам, в творчестве которых «лирическая поэзия достигла высшего развития».<sup>37</sup>

Начиная с «Од из Анакреона» за Муром прочно утвердилась репутация анакреонтического поэта.<sup>38</sup> «Ирландские мелодии» и поэмы Мура открыли декабристам источник тем и образов для гражданской лирики, они же расширили представление о Муре как о «певце любви»; переводы из Мура появляются рядом с переводами из Парни. Следы этого двойственного восприятия поэзии Мура мы находим и в цитированной речи М. Иваненко.

К лирике Т. Мура в 20—30-е годы обращаются крупнейшие русские поэты. В 1829 году в «Северных цветах» П. А. Вяземский печатает свой перевод мелодии «When'er I see those smiling eyes» («Когда мне светятся глаза, зеркало счастья...»), проникнутой характерными эгегическими интонациями.<sup>39</sup> Этот эгегический тон и музыкальность стиха мелодий побуждает переводчиков превращать их в романсы, которые приходят на смену исчезающему жанру элегии.<sup>40</sup> Так произошло, в частности, с отрывком из поэмы «Лалла-Рук»: «There's bower of roses by Vendemeer's stream», который был переведен как «Романс» сначала И. И. Козловым («Есть тихая роща у быстрых ключей»),<sup>41</sup> а затем Ф. Алексеевым («Есть тихая роща в родной стороне»).<sup>42</sup> Переводы эти чрезвычайно вольны и стремятся лишь передать общее настроение и интонацию; в особенности это относится к переводу-вариации Ф. Алексеева.

Лермонтов отдал дань любовной лирике Мура переводом стихотворения «Вечерний выстрел» («Ты помнишь ли, как мы с тобою...») (1830). Это единственный известный перевод Лермонтова из ирландского поэта. Однако в стихах 1831—1832 годов мы можем обнаружить явные реминисценции.

Сличение мелодии «When he, who adores thee...» и стихотворения «Когда одни воспоминашь...», включенного Лермонтовым в драму «Странный человек», показывает близость обоих произведений.

#### М у р

When he who adores thee has left but the name  
Of his fault and his sorrows behind,

<sup>36</sup> Ф. Глинка. Плач плененных иудеев. «Полярная звезда» на 1823 год, стр. 355—356; В. Григорьев. Чувства плененного певца. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1824, ч. XXV, № 1, стр. 52—53; Н. Языков. Псалом 136-й. «Московский вестник», 1830, ч. III, № 11, стр. 191—192.

Подробно о разработке этой темы поэтами-декабристами см.: В. Базанов. Ученая республика, стр. 271 и сл., где указаны и другие источники, в частности Оссиан. Несомненно, черты «оссианизма» в декабристском преломлении присутствуют и в стихотворении Лермонтова, но ни Оссиан, ни 136 псалом не дают мотива уничтожения музыкального инструмента (в псалме — органы были повешены на ветвях пшвы).

<sup>37</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 13 и 51.

<sup>38</sup> Ср., например, в письме А. А. Бестужева (Марлинского) брату из Якутска от 10 апреля 1828 года: «Я... живу уединенно и беседую более всего с неизменными друзьями — с книгами, и нередко Анакреон-Муром...» — А. А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1958, стр. 629.

<sup>39</sup> Ирландская мелодия. (Из Мура). «Северные цветы на 1829 год». СПб., 1828, стр. 191—192.

<sup>40</sup> См.: Б. Эйхенбаум. Лермонтов. ГИЗ, Л., 1924, стр. 30.

<sup>41</sup> «Новости литературы», 1823, № 5, стр. 79—80.

<sup>42</sup> «Московский вестник», 1827, ч. III, № 9, стр. 7—8.

Oh! say, wilt thou weep, when they darken the fame  
 Of a life that for thee was resigned?  
 Yes, weep, and however my foes may condemn,  
 Thy tears shall efface their decree;  
 For Heaven can witness, though guilty to them,  
 I have been but too faithful to thee.

(Когда тот, кто обожает тебя, оставит только память  
 О своей вине и своих горестях позади,  
 О, скажи, будешь ли ты плакать, если они омрачат славу  
 Жизни, которая была принесена в жертву тебе?  
 Да, плачь, и как бы ни обвиняли <меня> мои враги,  
 Твои слезы смоют их приговор;  
 Ибо небо может свидетельствовать, что, хотя виновный перед ними,  
 Я был слишком верен тебе).

#### Л е р м о н т о в

Когда одни воспоминанья  
 О днях безумства и страстей  
 На место славного названья  
 Твой друг оставит меж людей,  
 Когда с насмешкой ядовитой  
 Осудят жизнь его порой,  
 Ты будешь ли его защитой  
 Перед бесчувственной толпой?

Он жил с людьми как бы с чужими,  
 И справедлива их вражда,  
 Но хоть виновен перед ними,  
 Тебе он верен был всегда;  
 Одной слезой, одним ответом  
 Ты можешь смыть их приговор;  
 Верь! не постыден перед светом  
 Тобой оплаканный позор!

К текстуальным совпадениям добавляется равное количество строк в строфе. Вторую строфу мелодии Мура Лермонтов отбросил и, нужно думать, не случайно. Она варьирует тему «I have been but too faithful to thee», риторична и содержит привычные лирические формулы типа «в моей последней скромной мольбе к всевышнему твое имя будет сочетаться с моим». Чувство лирического героя приобретает, таким образом, оттенок сентиментального «обожания».

Основное направление лермонтовской переработки определяется тем, что в центре стихотворения становится совершенно иной лирический герой, носитель ярко выраженного бунтарского и трагического начала. Поэтому в стихотворении Лермонтова романтические атрибуты героя и острота его конфликта с «бесчувственной толпой» подчеркнуты. Любовь героя Мура созерцательна («with thee were the dreams of my earliest love; Every thought of my reason was thine»); герой стихотворения Лермонтова одержим страстью («дни безумства и страстей»); в глазах света — это «позор» для возлюбленной. Характерно, что судьями любовника в ирландской мелодии выступают его враги (foes); в стихотворении Лермонтова — все окружение героя («Он жил с людьми как бы с чужими, И справедлива их вражда»). Этих романтических контрастов Лермонтов избегает в варьирующем ту же тему «Романсе к И. . .», который занимал первоначально в драме место цитированного стихотворения. Возможно, что замена была обусловлена стилистикой романтической драмы; «Романс к И. . .» (Н. Ф. Ивановой), не содержащий никаких упоминаний о «безумстве» и «позоре», был, конечно, более уместен для посвящения реальному лицу. Здесь герой — жертва «злословья»; место «дней безумства и страстей» занимают «жестокая кручина» (ср. «sorgows» у Мура) и «обманчивые сны». При всем том «Романс к И. . .» дальше от своего источника, чем «Когда одни воспоминанья. . .»; здесь сохраняются только самые общие контуры мелодии.

Однако центральный мотив оказывается необычайно устойчивым. Он прослеживается и в более позднем стихотворении «К Н. И. . .» (1831): «Тебя раскаяние кольнет, Когда с насмешкой проклянет Ничтожный мир мое названье! И боишься защитить. . .» и т. д. Стихотворение очевидно переключается с «Романсом к И. . .»; и совершенно так же конкретная биографическая подоснова стихотворения вводит в известные границы романтическую напряженность. Но трагический колорит здесь усилен, т. к. возлюбленная уже готова уступить обществу и отречься от памяти поэта. Дальнейшее развитие весь этот комплекс мотивов получает в стихотворениях «Настанет день и миром осужденный. . .» (1831) и «Из Андрея Шенья» (1831).<sup>43</sup> Очень интересно, что в этих стихотворениях получает

<sup>43</sup> В изданиях Лермонтова, выпущенных Академией наук СССР в 1954 и 1959 годах, стихотворение «Из Андрея Шенья» более осторожно датируется 1830—

переосмысление мотив изгнания, превращаясь в ожидание грядущей казни. Особенно органично это предчувствие казни звучит в стихотворении «Из Андрея Шенье»; по существу это предсмертный монолог. Мысль о возможной измене возлюбленной также сохраняется («Настанет день, и миром осужденный...»). Эта атмосфера трагедийности спускается еще больше в стихотворении «K\*\*\*» («Когда твой друг с пророческой тоскою...»; неизв. годы); мотив казни приобретает самостоятельное значение («...голова, любимая тобою, С твоей груди на плаху перейдет»); поэт сознает и неизбежность измены возлюбленной; одиночество его абсолютно («Никто слезы прощальной не уронит, Чтоб смыть упрек, оправданный толпой»). Можно думать, что те же темы должны были присутствовать и в незаконченном стихотворении «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837); к сожалению, мы лишены возможности судить, как они трактованы в этом стихотворении, принадлежащем уже зрелой лирике. Наконец, в 1841 году на основе ранних переводов и переработок Мура возникает «Оправдание». Этот лирический шедевр Лермонтова уже настолько отличается от мелодии Мура, что сравнительный анализ их вряд ли имеет смысл. Отметим только, что усвоение образов мелодии было настолько органично, что Лермонтов возвращается к ним через десять лет после того, как он пережил полосу интереса к ирландскому поэту.

Через год после «Романса к И...» Лермонтов написал еще один «Романс» («Ты идешь на поле битвы...»), где снова использовал мотивы «Ирландских мелодий»; точнее, мелодии «Go when glory waits thee», открывающей весь цикл.

Обращает на себя внимание, что «Романс» занимает совершенно особое положение в лермонтовской лирике начала 30-х годов. Тяжело переживая несчастную любовь к Н. Ф. Ивановой, Лермонтов создает цикл стихотворений, объединенных одним лирическим героем. Почти все стихи этого времени проходят под знаком единой темы — трагической неразделенной любви и измены возлюбленной — и имеют более или менее явный автобиографический подтекст. Инерция этих настроений ощущается и в стихотворениях, написанных в 1832 году (к началу 1832 года относится «прощальное» стихотворение «K\*»: «Я не унижусь пред тобою...»)<sup>44</sup>

В обширном лирическом наследии Лермонтова 30-х годов «Романс» остается единственным стихотворением, где речь идет о совершившейся или предполагаемой измене возлюбленного и о душевных страданиях, причиненных женщине. Уже эта исключительность «Романса» наводит на предположение о привнесении темы.

Однако мотив разлуки и скорби остается, и, быть может, это обстоятельство и обусловило выбор именно данного стихотворения Мура. Вместе с тем оригинал подвергся изменениям настолько значительным, что мы можем говорить лишь о поэтической переключке, но никак не о переводе.

Лермонтов сохраняет основную тему и, приблизительно, строение строфы. Стихотворение Мура написано трехстопным хореем с ямбическим рефреном. Схема рифмовки: ААВССbDDDbEEb. В «Романсе» Лермонтов употребляет четырехстопный хорей; в рефрене — трехстопный хорей. Строфа упрощена; схема рифмовки — ААВССb. Это несколько видоизмененная часть строфы мелодии (начиная со стиха 4). К подобному строению строфы Лермонтов больше не возвращался.<sup>45</sup>

В двух местах стихотворения совпадают текстуально: Лермонтов сохраняет рефрен («Вспомни обо мне» — «O! then remember me» Мура) и первую строку («Ты идешь на поле битвы» — «Go when glory waits thee»).

В мелодии Мура намеченная в первой строке тема развивается в первой строфе: героя ждет слава, он услышит лестные похвалы («the praise thou meetest To thine ear is sweetest»), его будут лелеять более близкие друзья, обнимать другие руки; он испытает более сильные радости:

Other arms may press thee,  
Dearer friends caress thee,  
All the joys that bless thee,  
Sweeter far may be.

Возлюбленная просит своего избранника не забывать о ней среди всех искушений.

В стихотворении Лермонтова отсутствует не только мотив воинских походов,

1831 годами. Нам представляются убедительными соображения Э. Э. Найдича о датировке стихотворений XX тетради, согласно которым «Из Андрея Шенье» должно относиться к 1831 году (см.: «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 394—395); полагаем, что и в свете приведенных данных есть основания считать, что оно варьирует мотивы стихотворения «Когда одни воспоминанья...», а не предшествует ему.

<sup>44</sup> См.: И. Андроников. Лермонтов и Н. Ф. И. В кн.: Лермонтов. Исследования и находки. Гослитиздат, М., 1964, стр. 117—143.

<sup>45</sup> Ближе всего к ней строфика «Бородина»: ААВССb, но она сложилась много позже и на основе упрощения строфики раннего «Поля Бородина», не соотносящейся со строфикой мелодий Мура, хотя и отдаленно ее напоминающей.

но и воинской славы. Первая строка содержит только сюжетную мотивировку разлуки и дальнейшего развития не находит. Это «остаток» оригинала, результат неполного переосмысления.

Сравнение последующих строк наглядно показывает, как изменяется тональность стихотворения Мура в лермонтовском «Романсе». «Более близкие друзья» «лепят» героя ирландской мелодии. В «Романсе»: «если друг тебя обманет». У Мура война ожидает новая возлюбленная и «более сильные радости»; в стихотворении Лермонтова — увядание души и усталость от любви и жизни («если сердце жить устанет»). «Веселый огонь очага» («the gay hearth blazing») замещается у Лермонтова ночным огнем, освещающим могилу «девицы оболыщенной, позабытой и презренной». Концентрация трагических мотивов в «Романсе» выглядит особенно разительной при сопоставлении последних строф обоих стихотворений, где речь идет о музыке, пруждающей воспоминания:

Муp

Then should music, stealing  
All the souls of feeling,  
To thy heart appealing,  
Draw one tear from thee;  
Then let memory bring thee  
Strains I used to sing thee, —  
Oh! then remember me.  
(Музыка ли, находящая дорогу  
Ко всем чувствительным душам,  
Взывая к твоему сердцу,  
Исторгнет у тебя слезу;  
Тогда пусть память принесет тебе  
Звуки, что я, бывало, пела тебе, —  
О! тогда вспомни обо мне).

Лермонтов

Время прежнее, быть может,  
Посетит тебя, встревожит  
В мрачном, тяжком сне;  
Ты услышишь плач разлуки,  
Песнь любви и вопли муки  
Иль подобные им звуки...  
О, хотя во сне  
Вспомни обо мне!

Как и в стихотворении «Когда одни воспоминанья...», элегический тон стихотворения Мура остался чужд Лермонтову, и созданный на основе ирландской мелодии «Романс» по своей трагической напряженности нашел себе место среди других лирических стихотворений Лермонтова, написанных в этот период. Вместе с тем нет никаких оснований предполагать полемичность «Романса». Скорее всего стихотворение Мура, некогда прочитанное Лермонтовым, через некоторое время ассоциативно связалось с новыми творческими замыслами и послужило импульсом для одного из них. Нечто подобное мы видели и в «Оправдании».

«Ирландские мелодии» сыграли в творчестве Лермонтова роль именно такого импульса, отправной точки для создания самостоятельных стихотворений, включившихся в разные лирические циклы. История переосмысления мотивов, восходящих к Томасу Муру, быть может, особенно показательна потому, что поэтическая индивидуальность ирландского поэта не оказала сколько-нибудь заметного воздействия на Лермонтова. «Ирландские мелодии», попав в русло творческого процесса, интерпретировались так, как требовал ход этого процесса. Обращение Лермонтова к поэзии Мура было подготовлено всей историей восприятия «Ирландских мелодий» в русской литературе; поэтическая репутация Мура как национального поэта вызвала широкий интерес к нему в кругах, близких Раичу и зарождающейся школе любовников, с их обостренным вниманием к национальным, «самобытным» элементам в поэзии; освободительные мотивы «Ирландских мелодий» нашли отклик в поэзии декабристов. Лермонтову были близки как раз эти мотивы лирики Мура, когда он создавал свою «Русскую мелодию» и национальную балладу в духе декабристов. Любовная лирика ирландского поэта дает новый материал для усвоения и переработки.

Характерно, что ни в одном случае Лермонтов не дает указания на источник; вероятно, он не всегда и мог это сделать. Запоминались строки, образы, общие контуры прочитанного стихотворения и становились стихами самого Лермонтова. Все это характерно для творческой манеры Лермонтова, и в этом отношении сделанные сопоставления не вносят чего-либо существенно нового в характеристику творческого процесса поэта, но позволяют нагляднее представить себе этот процесс и расширяют наше представление о круге источников, творчески воспринятых и переработанных Лермонтовым.



Б. БЕССОНОВ

## НОВЫЕ АВТОГРАФЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В архиве Ленинградского отделения Института истории АН СССР (ЛОИИ) хранится богатейшая коллекция академика Н. П. Лихачева (1862—1936). Она включает в себя самые разнообразные материалы — деловые документы, письма, книги, гравюры, печати и т. д. Историки России, стран Европы и Востока, медиевисты и исследователи нового и новейшего времени находили и находят в этой коллекции материалы первостепенного значения. Но литературоведам она мало известна, хотя в «Путеводителе по архиву Ленинградского отделения института истории», изданном в 1958 году, указано, что в институте хранятся автографы Герцена, Гоголя, Гончарова, Достоевского, Некрасова, Тургенева, Чехова и многих других писателей. Лишь некоторые из этих имен привлекли внимание специалистов.

Состав коллекции Н. П. Лихачева объясняется особенностями его научной биографии.<sup>1</sup> Его главной специальностью была история документа. Собирательская деятельность ученого, начавшаяся еще в конце прошлого столетия, вскоре после окончания Казанского университета, завершилась созданием столь обширного собрания, что понадобилась бы еще одна жизнь для того, чтобы научно систематизировать весь материал. Перед самой революцией Н. П. Лихачев приступил к этой грандиозной работе. В частности, он подготовил материал для двух книг обобщающего историко-ведческого содержания: «Документы и автографы» и «Внешняя история официальных и частных писем». Эти замыслы не осуществились по многим и разным причинам, повлечьшим и на судьбу его коллекции. В 1918 году Н. П. Лихачев получил удостоверение о том, что его дом (Петро-заводская ул., д. 7-б), «как содержащий особо важные научные собрания, библиотеку и архив по истории и археологии, находится под охраною Рабочего и Крестьянского Правительства и никаким реквизициям и секвестрам не подлежит».<sup>2</sup> В 1925 году Н. П. Лихачев единогласно был избран академиком. Тогда же он передал советской власти свое собрание, которое образовало уникальный Музей палеографии, преобразованный затем в Музей документа, книги и письма. «Трудно было бы определить одним словом, — писал И. Ю. Крачковский, — характер этого музея, ярко отражавшего вкусы, широкие интересы, но в то же время и большую систематичность собирателя... Настоящее единство ему придавала только личность самого основателя, неповторимая во всем своеобразии и широте». Музей, однако, просуществовал недолго. Некогда цельная коллекция, объединенная идеей взаимосвязи общественной и частной деятельности людей в различные исторические эпохи, распалась, пополнив собрания Эрмитажа, Библиотеки Академии наук и Института истории.

Публикуемые ниже произведения и письма Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Достоевского и Чехова не содержат особо важных сведений об этих писателях. Но они интересны уже тем, что касаются фактов жизни и творчества классиков русской литературы; кроме того, они дают некоторое представление о содержании замечательного собрания Н. П. Лихачева.

## 1

В 1952 году Р. Б. Заборова опубликовала найденное ею в бумагах В. Ф. Одоевского стихотворение «О, как прохладно и весело нам...».<sup>3</sup> Был воспроизведен текст, написанный рукой В. А. Соллогуба и содержащий, кроме стихотворных строк, приписку, из которой явствовало, что стихи наскоро сочинены Лермонтовым и Соллогубом и предназначены для музыкального исполнения (музыку, по-видимому, должен был сочинить Одоевский). Этот эпизод из светской петербургской жизни Лермонтова Р. Б. Заборова отнесла к 1839 году.

Вот что представляло собою совместное сочинение Лермонтова и Соллогуба:

<sup>1</sup> См.: В. Л. Янин. К столетию со дня рождения Н. П. Лихачева (12/24. IV. 1862 г.—14.IV.1936 г.). «Советская археология», 1962, № 2, стр. 15; см. также: И. Ю. Крачковский. Над арабскими рукописями. Изд. 4-е, «Наука», М., 1965, стр. 185.

<sup>2</sup> Архив АН СССР, Ленинградское отделение, ф. 246, оп. 2, № 12, л. 143 (копия удостоверения).

<sup>3</sup> Р. Б. Заборова. Неизвестное стихотворение Лермонтова и В. А. Соллогуба. «Литературное наследство», т. 58, стр. 369—372.

О, как прохладно и весело нам  
 Вечером плыть по заснувшим волнам.  
 Солнце погасло в туманной дали,  
 Звезды лампы ночные зажгли.  
 Резво играя в вершинах холмов,  
 Ветер приносит дыханье цветов.  
 О как чудно, прохладно с песнями плыть  
 И влажные кудри над морем сушить.

Остался ли кто в морской глубине?  
 Луна, улыбаясь, глядится в волне.  
 И звезды, украсив чертог голубой,  
 Сверкают и гаснут одна за другой.  
 Радостно, весело поплывем по волне,  
 Видишь в водах, как дрожат и как гаснут оне.

Вскоре после публикации этого стихотворения «Литературная газета» напечатала фельетон,<sup>4</sup> в котором, между прочим, содержались такие строки: «Каждый, пусть не имеющий ученых степеней, но просто любящий русскую поэзию, прочитав „радостно, весело поплывем“, воскликнет: не мог так Лермонтов написать! Да и не стихи это вовсе!» Критик предложил свою гипотезу: «В. А. Соллогуб просто напросто набрал слова из нескольких только что впервые опубликованных стихотворений Лермонтова да и сочинил пародию».

В 1958 году Р. Б. Заборова вновь вернулась к теме своей публикации, дополнив ее новыми аргументами. В частности, было отмечено, что «метрически слабый зачин и перекликающаяся с ним концовка, очевидно, принадлежали Соллогубу».<sup>5</sup> В 1957 году стихотворение впервые вошло в собрание произведений Лермонтова.<sup>6</sup>

Однако точно указать, какие строки принадлежали Лермонтову, было до сих пор невозможно. Черновой автограф, хранящийся в архиве Н. П. Лихачева, во многом проясняет картину. На плотной бумаге размером в четвертую долю листа Лермонтов и Соллогуб совместно набросали черновик первой строфы. Поэты писали поочередно: две строки Соллогуб, две строки Лермонтов, причем две первые строки и двустихие «О как чудно...» действительно принадлежали Соллогубу.

Судя по формату, беловой автограф стихотворения, хранящийся в ленинградской Публичной библиотеке, и найденный черновик строфы входили в одну тетрадь из разносортной бумаги. Оба текста написаны теми же чернилами и в одно и то же время. Лист с беловиком был вырван, сложен вчетверо (сохранились следы сгибов) и послан композитору, а черновик остался в тетради рядом с недошедшим до нас черновиком второй строфы. Позднее владелец тетради В. А. Соллогуб подарил одну страницу В. Ф. Одоевскому; эта рукопись была подклеена в переплетенный пронумерованный том, а затем была изъята оттуда и в конце концов попала в коллекцию Н. П. Лихачева.

Новонайденный автограф заставляет вспомнить слова Б. М. Эйхенбаума: новые находки лермонтовских материалов обычно не разрешают загадок, а создают новые, более сложные. Так получилось и на этот раз. В правом нижнем углу автографа находится позднейшая пояснительная приписка Соллогуба: «Черновое стихотворение (перевод с немецкого) графа В. А. Соллогуба с поправками рукой Лермонтова. Соллогуб».<sup>7</sup> О каком немецком стихотворении идет речь, предстоит установить будущим исследователям.

В публикуемом ниже тексте слова и строки, принадлежащие Лермонтову, выделены курсивом.

О, как *отрадно*,<sup>8</sup> как весело нам  
 Вечером плыть по заснувшим волнам.

<sup>4</sup> Александр Лацис. «Благодарю, не ожидал!» «Литературная газета», 1953, № 66, 4 июня, стр. 3.

<sup>5</sup> Р. Б. Заборова. Материалы о М. Ю. Лермонтове в фонде В. Ф. Одоевского. «Труды Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», V (8), JL, 1958, стр. 192.

<sup>6</sup> М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в четырех томах, т. I [подготовка текста и примеч. Э. Э. Найдича], Гослитиздат, М., 1957, стр. 324; см. также: М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в четырех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1964, стр. 543 (автор примечаний И. Л. Андроников на стр. 658 пишет: «Сомневаться в том, что Лермонтов мог вместе с Соллогубом придумать стихи для какого-нибудь литературно-музыкального вечера, нет никаких оснований»); М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения в двух томах [подготовка текста Б. М. Эйхенбаума, комментарии Э. Э. Найдича], т. II. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 101.

<sup>7</sup> ЛОИИ, колл. 238, IV, 5, № 277/7906. Далее ссылки приводятся в тексте. Орфография всюду современная.

<sup>8</sup> Первонач.: О как чудно.

*Солнце погасло в туманной дали,<sup>9</sup>  
Звезды<sup>10</sup> ночные лампы зажгли.*

*О, как чудно здесь петь, о как чудно здесь плыть<sup>11</sup>  
И влажные кудри<sup>12</sup> над морем сушить.  
Резво играя по высям холмов,  
Ветер разносит дыханье цветов.*

Чудно-прохладно нам с песнями плыть<sup>13</sup>

Тихо порхает здесь ветер ночной

Кроме стихотворного текста, на листке имеются другие записи: неоконченные слова, начертанные рукой Соллогуба («Ее Вьсычество» <?>), и буквы, которые можно прочесть как «Г Н Т».

Стихотворение «О, как прохладно и весело нам...» — не особенно высокого поэтического достоинства, дань веселому и беспечному настроению духа. Но все же это стихи и притом наполовину лермонтовские, а не бездарная пародия Соллогуба на замечательного поэта. В этом теперь должен убедиться «каждый... просто любящий русскую поэзию».

## 2

В 1902 году «Русский архив» в сообщении М. А. Веневитинова познакомил читателей с двенадцатью новыми письмами Гоголя к Л. К. Вьельгорской, В. А. Соллогубу и его жене С. М. Соллогуб.<sup>14</sup> Девять лет спустя В. Я. Брюсов в «Русской мысли» напечатал по копии, ныне хранящейся в Институте русской литературы (Пушкинский дом), письмо Гоголя к Мих. Ю. Вьельгорскому от 27 марта 1847 года.<sup>15</sup> С тех пор все эти письма перепечатывались в собраниях сочинений по тексту журнальной публикации и по копии. Теперь мы располагаем автографами. В собрании Н. П. Лихачева (№№ 271/2126, 271/212в, 271/212г, 271/212д) обнаружались подлинники следующих писем (по нумерации последнего академического «Полного собрания сочинений»): к Л. К. Вьельгорской (т. XII, № 200; т. XIII, № 98), Мих. Ю. Вьельгорскому (т. XIII, № 143), В. А. Соллогубу (т. XIII, № 4), С. И. Соллогуб (т. XII, № 179) и С. М. Соллогуб (т. XII, №№ 178, 211, 286, 298, 303; т. XIII, №№ 3, 137, 192). Сличение автографов с печатным текстом показало, что письма воспроизведены небрежно. Автографы попали в коллекцию Н. П. Лихачева, по-видимому, от редактора-издателя «Русского архива» П. И. Бартенева или от М. А. Вьельгорского, коллеги Н. П. Лихачева по библиотечной работе.

Вместе с письмами в коллекции хранятся две небольших тетрадки, сшитых из простой писчей бумаги обычного формата (№ 271/212г). Перед нами два неизвестных произведения Гоголя, аккуратно написанных его рукой. Одно из них озаглавлено «Правило жития в мире», другое — «О тех душевных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии». Это несомненно те «правила», о которых Гоголь не раз упоминал в письмах, не называя их заглавия. За отсутствием материалов никто до сих пор не мог дать реальный комментарий к соответствующим строкам. ни даже предположить, что в них содержится указание на неизвестные произведения писателя.

26 марта 1844 года Гоголь писал Л. К. Вьельгорской, обращаясь одновременно к ее дочерям, А. М. Вьельгорской и С. М. Соллогуб: «Вы дали мне слово во всякую горькую и трудную минуту, помолвившись внутри себя, сильно и искренно приняться за чтение тех правил, которые я вам оставил, всякая внимательно в смысл всякого слова, потому что всякое слово многозначительно и многого нельзя понимать вдруг. Исполнили ли вы это обещание? Не пренебрегайте никак этими правилами, они все истекли из душевного опыта, подтверждены святыми примерами, и потому примите их как повеление самого бога».<sup>16</sup> Вслед за этим письмом Гоголь отправляет тому же адресату другое, от 12 апреля того же года, в котором вновь упоминал об оставленных им «правилах»: «Я вам оставил после себя го-

<sup>9</sup> Первонач.: *Последний луч солнца сокрылся вдали.*

<sup>10</sup> Первонач.: *И звезды.*

<sup>11</sup> Первонач.: а) О, как чудно с песнями плыть; б) О, как чудно, как чудно нам.

<sup>12</sup> Первонач.: *И локон свой влажный.*

<sup>13</sup> Первонач.: *Чудно-прохладно здесь с песнями плыть.*

<sup>14</sup> «Русский архив», 1902, кн. I, вып. 4, стр. 727—737.

<sup>15</sup> «Русская мысль», 1911, кн. IV, стр. 102—103 второй пагинации.

<sup>16</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 276.

# Правило жития в мире.

9

Начало порев и утверждение всему есть любовь къ Богу.  
Но начало это начало въ концу, и лишь все что живет въ  
мире любовью больше не имеет Бога. Любить Бога и любить  
тебя чтобы въ другом кроме Него считать второстепенным  
и не главнѣйшимъ, чтобы законы Его были выше для насъ  
всѣхъ постановленийъ человеческихъ, Его соборны выше всего  
соборны, чтобы гордиться Его считать гораздо важнѣй  
иметь чемъ гордиться какого нибудь человека. Любить  
Бога значитъ любить Его въ несколько разъ больше чемъ  
Отца, мать, дѣтей, жену, мужа, брата и друга;  
самъ даже и такъ Его любить, какъ любить себя.  
Кто любитъ Бога, тотъ уже гораздо больше любитъ  
и отца, и мать, и дѣтей и брата, чемъ тотъ кто  
привѣтывается къ нимъ больше чемъ къ самому Богу.  
Любовь послѣдняя есть адия эстетическая обаянн,  
плотская и чувственная любовь, одно страстное  
обаянн. Такая любовь не можетъ поступать  
равнодушно, потому что она ее имеетъ. Любовь не есть  
свѣтъ, а не тьма. Въ любви заключаются Богъ, а  
не духъ тьмы: годъ свѣтъ, жажда и спокойствіе, годъ  
тьма, жажда и возмущеніе. И потому любовь пре-  
исходная отъ Бога тверда и вноситъ твердость  
въ нашу характеръ и свѣтитъ насъ дѣлаетъ твер-  
дыми; а любовь не отъ Бога шатка и шаткоуна  
и свѣтитъ насъ дѣлаетъ шаткими, болтливыми и  
не твердыми. И потому прямо отъ Божьей любви  
дѣлится происходить всякая другая любовь на земли.

Любовь земная происходитъ отъ Божьей естественной  
грезъ то возвышеннѣйшей и обширнѣйшей, ибо она величнѣе  
какъ гораздо больше любитъ ближнего и брата, чемъ  
любитъ: Она величнѣе какъ оказываетъ не только  
одну чувственную помощь но и душевную, не только  
заботится о томъ тѣло но и о души, скорбеть на  
него не да то что онъ наноситъ намъ и нечувствую  
но да то что онъ самъ поступкомъ наноситъ намъ.

Н. В. Гоголь. Правило жития в мире.

Первая страница рукописи.

раздо лучшее средство для успокоения, чем мог бы доставить я сам. Я вам оставил то правило, которое сделало меня гораздо лучше, чем я был прежде. Я теперь прошу вас, как может только любящий брат просить брата: не пренебрегайте им и перечитывайте со вниманием во всякую неспокойную и грустную минуту».<sup>17</sup> В тот же день Гоголь послал письмо к С. М. Соллогуб с таким же наставлением: «Если ж вам сгрустнется, не позабудьте того правила, которое я вам оставил: оно мне очень помогло, поможет непременно и вам, если вы, усердно помолвившись, прочтете его и вникнете поглубже в смысл».<sup>18</sup> Наконец, 24 октября того же года Гоголь писал А. О. Смирновой: «Не мешает, однако ж, вам сказать насчет уныния, что у Софьи Михайловны есть записочки, выбранные мною из разных мест против уныния. Может быть, вы отыщете в них что-нибудь и для себя, если budete в нем обретаться».<sup>19</sup>

Речь идет, скорее всего, о тетрадке, озаглавленной «Правило жития в мире». В этом наставлении Гоголь сжато излагает и пропагандирует свои излюбленные религиозно-нравственные идеи. В безусловной нерассуждающей вере в бога он видит единственное избавление от нескончаемой муки неосмысленного бытия. «Начало, корень и утверждение всему есть любовь к богу», — эта мысль, выдвинутая в самое начало «Правил», проходит через все произведение. «Любить бога, — утверждает Гоголь, — значит любить его в несколько раз более, чем отца, мать, детей, жену, брата и друга», ибо земная человеческая любовь — это «один оптический обман. . . одно страстное обаяние».

Гоголь требует от человека не только смирения, но каждодневного неустанного служения богу. По его глубокому убеждению, люди должны заниматься «не повседневными и обыкновенными делами», но выполнять свой главный долг перед богом «подобно послушнику, исполняющему беспрекословно и рабски всякое повеление своего подвигоположника и господина». В этом аскетизме — «вся тайна жизни». Удел человека — страдание. Чем больше мучений, тем вернее залог счастья: «. . . блажен и в несколько раз блаженнее тот, которому назначено вкушать за долгие и большие труды то, что другим за меньшие: душа его больше будет приготовлена, больше достойна и может более обнять и вместить в себе блаженства, чем душа другого». Чтобы подготовиться к этому, человек должен употребить все силы на самовоспитание и воспитание окружающих. Для этого нужно прежде всего достигнуть «до высочайшего незлобия, когда никакие оскорбления не могут оскорбить нас», нужно беспрестанно молиться.

Обо всем этом много писали «отцы церкви», которыми Гоголь в эти годы сильно увлекся; их мысли несомненно вошли в «Правило жития в мире». Однако даже в этих общих наставлениях мы узнаем устойчивые индивидуальные особенности мироощущения позднего Гоголя: ужас перед смертью, жажда абсолютной истины, активное стремление воспитать себя и перевоспитать общество. Именем бога для Гоголя нареклась воля к победе над собственными душевными недостатками и недугами и прирожденная, сопротивляющаяся болезни любовь к светлому и радостному расположению духа. «Бог есть верховное веселие, а потому и мы должны быть также светлы и веселы. Веселы именно тогда, когда все воздвигается противу нас, чтобы нас смутить и опечалить». «Мы призваны в мир на битву, а не на праздник. . . Некогда нам помышлять о робости или бегстве с поля: на всяком шагу предстоит нам подвиг христианского мужества. . . Находящийся среди битвы, не теряй сего ни на час из виду; готовящийся к битве, готовляй себя к тому заранее, дабы трезво, бодрственно и весело потечь по дороге». В этих строках слышится мужество человека, подавленного, но не сломленного бременем недуга.

Таковы основные мысли и настроения «Правил жития в мире». Другое произведение того же жанра имеет более светский и «прикладной» характер и трактует главным образом нравственно-психологические проблемы. Ниже приводится полный текст этого произведения.

### **О ТЕХ ДУШЕВНЫХ РАСПОЛОЖЕНИЯХ И НЕДОСТАТКАХ НАШИХ, КОТОРЫЕ ПРОИЗВОДЯТ В НАС СМУЩЕНИЕ И МЕШАЮТ НАМ ПРЕБЫВАТЬ В СПОКОЙНОМ СОСТОЯНИИ.**

#### **О ГНЕВЕ**

Побеждать гнев гораздо труднее тому, кто еще <sup>20</sup> не подозревает в себе этого греха. А кто уже узнал, что в нем есть гнев, тому легче. Он уже знает, против чего ему следует действовать, кто его истинный враг, он уже чувствует, что во всех

<sup>17</sup> Там же, стр. 284.

<sup>18</sup> Там же, стр. 286.

<sup>19</sup> Там же, стр. 356.

<sup>20</sup> Над строкой.

## О Гневѣ.

Побуждая гнѣвъ гораздо труднее, чѣмъ это, неподозрѣвается въ себѣ этого грѣха. А это уже означаетъ, что въ немъ есть гнѣвъ, чѣмъ и не. Онъ уже знаетъ противъ чего ему слѣдуетъ дѣйствовать, кто его истинный врагъ, онъ уже чувствуетъ что во всякомъ случаѣ и раздѣлающаго случая и абсолютнаго слѣдуетъ ему итти предъ всего не противъ случая, и абсолютнаго, а противъ собственнаго гнѣва. Если только онъ будетъ это непрерывно помнить и такъ складать видныя приды собою, и приготовляться на битву съ гнѣвомъ своимъ, а не съ чѣмъ либо другимъ, тогда онъ его неприметно преодолѣетъ, а абсолютнаго и случая произведетъ гнѣву неограниченъ потому самъ собою.

Многие немогутъ выносить несправедливыхъ упрековъ. Несправедливый упрекъ или кажется чѣмъ то ужаснѣе; но кажется гораздо хуже и ужаснѣе заслужить справедливый упрекъ. Кѣмъ тогда въ бытъ упрекался и подобны и собственнаго совѣсть. Несправедливый же упрекъ доминируетъ производитъ по настоящему противуположное дѣйствіе: данъ данъ чувствуетъ тайное удовольствіе видѣть что въ самомъ дѣлѣ иста падаетъ и посредствомъ подобнаго обвиненія только болѣе болѣе выигрываетъ предъ богами. Второе не только предъ богами, но данъ <sup>занимаетъ</sup> въ дѣлѣмъ <sup>занимаетъ</sup> предъ богами и предъ людьми чѣмъ скорее выигрываетъ, чѣмъ проигрываетъ; кто невиненъ и

Н. В. Гоголь. О тех душевныхъ состояніяхъ и недостаткахъ нашихъ, которые производятъ въ насъ смущеніе и мешаютъ намъ пребывать въ спокойномъ состояніи.

Страница изъ главы «О гнѣвѣ».

неприятных и раздражающих случаях и обстоятельствах следует ему идти прежде всего не против случаев и обстоятельств, а *против собственного гнева*. Если только он будет это беспрерывно помнить и, так сказать, видеть перед собою, и приготовляться на битву с гневом своим, а не с чем-либо другим, тогда он его непременно преодолевает, а обстоятельства и случаи, производящие гнев, исчезнут потом сами собою.

Многие не могут выносить несправедливых упреков. *Несправедливый упрек* им кажется чем-то ужасным; но кажется гораздо хуже и ужаснее заслужить *справедливый упрек*: мы тогда вдвойне упрекаемся и людьми и собственной совестью. Несправедливый же упрек должен производить по-настоящему противоположное действие: здесь даже чувствуется тайное удовольствие, видя, что в самом деле чисто на душе и посредством людских обвинений только больше и больше выигрываешь пред богом. Впрочем, не только пред богом, но даже <sup>21</sup> в здешнем земном <sup>22</sup> пребывании пред светом и пред людьми ими скорее выигрываешь, чем проигрываешь: кто невинен и ни в чем не обвиняется, тот даже ни в ком и <sup>23</sup> участия к себе не возбуждает, потому что всякий из нас в чем-нибудь невинен. Но кто, будучи невинен, обвиняется, к тому все чувствуют участие. Но если он не только, будучи невинен, обвиняется, но еще переносит с терпением обвиненье, и не <sup>24</sup> только переносит с терпением, но еще плотит великодушием за несправедливые упреки, тогда он производит изумление к себе во всех совершенно, даже в людях дурных и неспособных изумляться ничему прекрасному. Итак несправедливые упреки могут только послужить к увеличению наших достоинств и доставить нам больше средств к приобретению всеобщей любви, не говоря уже о наградах небесных.

Многие затрудняются тем, что не знают, как отвечать на упреки, потому что обыкновенно упрекающие несправедливо любят, чтобы им отвечали, если же они к тому еще злобны, то любят даже, чтобы их раздражали противуречиями, или гневными словами, чтобы этим подавать себе вновь повод и случай к озлоблению и упрекам. В таком случае нужно поступать так, <sup>25</sup> чтобы не выставлять в словах и ответах своих ни свою невинность, ни их злобу. Вообще слов как можно поменьше, а умеренности и хладнокровия в них как можно побольше. Лучше всего отвечать таким образом: «Хотя мне кажется, что я невинен, но как меня уже обвиняют, то, вероятно, во мне точно есть что-нибудь такое, что послало повод к обвинению. Как бы то ни было, но ни один человек не может сказать: я невинен. Поэтому я лучше сделаю, если вместо того, чтобы отвечать теперь же на обвинение, подумаю наедине потом, обсудию, взгляну на себя и пр.». Таким ответом, кроме того, что можно прекратить всякий разговор, можно еще выиграть время, в продолжение которого <sup>26</sup> остынет всякая горячность.

Некоторые чувствуют *гнев против несправедливых суждений*. Но сердиться на то, что другой произносит ошибочные, пристрастные или непохожие на наши суждения, так же странно, как если бы мы стали сердиться на иностранца за то, что он говорит другим <sup>27</sup> языком, не похожим на наш, <sup>28</sup> а нашего языка не понимает. Прежде всего следует представить себе живо характер и качества того лица, с которым говоришь; подумать: может ли он даже говорить иначе? не есть ли это уже несчастная привычка его, а привычка — вторая натура, привычку ему самому трудно победить, если ж он <sup>29</sup> к тому еще стар, тогда еще труднее? Стало быть, нужно быть снисходительну к таким людям. Спорить с ними никогда не следует; в случаях же, когда они в большом заблуждении, лучше подумать, как бы их исподволь, понемногу вывести из такого заблуждения и вместо того, чтобы показать им несправедливость их, что всегда бывает как-то оскорбительно, лучше сделатья такими словами: «В этом деле трудно мне быть судьей, я очень хорошо знаю, что человеку можно на всяком шагу ошибиться. Самые умнейшие и самые лучшие из людей ошибались и даже <sup>30</sup> тогда, когда думали, что менее всего могут ошибиться». Говоря таким образом, мы им не говорим, что они несправедливы, а показываем им только то, что они могут ошибиться. Выражение, что они могут ошибиться, уже не становится теперь для них обидным, ибо <sup>31</sup> мы сказали, что и самые умнейшие из людей могут ошибиться. Таким образом, этими словами мы заставим их даже иногда обратиться к самим себе и подумать серьезно

<sup>21</sup> Далее зачеркнуто начало слова.

<sup>22</sup> Над строкой.

<sup>23</sup> «Ни в ком и» над строкой.

<sup>24</sup> Над строкой.

<sup>25</sup> Первонач.: таким образом.

<sup>26</sup> Далее зачеркн.: может.

<sup>27</sup> Над строкой.

<sup>28</sup> Далее зачеркн.: язык.

<sup>29</sup> Над строкой.

<sup>30</sup> Далее зачеркн.: в то самое.

<sup>31</sup> Над строкой; первонач.: потому что.

о том, не ошиблись ли они. Словом, мы можем даже<sup>32</sup> сделать им некоторую пользу.

Ко всякого роду намекам должно быть совершенно глуху. Тем более, что намеки не составляют главного в речи; это эпизоды вводные, вставочные фразы, слова в скобках, а потому их нужно так и оставить вставочными фразами и словами в скобках, а отвечать только на то, что главное в речи. Вообще не следует ни в каком случае из какого-нибудь незначительного зернышка, невзначай или с умыслом оброненного слова, заводить длинный разговор. Иначе это будет то же, что раздувать искру, которая сама по себе погасла бы и которую, раздувши, можем превратить в такой пожар,<sup>33</sup> что и погасить уже трудно.

*Гнев* мы чувствуем еще (и весьма часто) тогда, когда обвиняют, или бранят, или просто насмеваются над людьми, нам близкими, родными, или почему-нибудь драгоценными нашему сердцу. Хотя движение это благородней, чем если бы мы гневались за себя, но оно гневное и потому так же несправедливо, как и первое. Прежде всего мы должны помыслить следующее: какой вред могут причинить нашим близким такие речи? Слова эти ничего не могут ни отнять от них, ни прибавить к ним; друзья и приятели наши не сделаются от этого в существе своем ни лучшими, ни худшими. Напротив, узнавши все, что говорят о них, мы можем даже иной раз предостеречь их<sup>34</sup> в чем-нибудь. Оказать им какую-нибудь пользу, обратить их<sup>35</sup> внимание на что-нибудь точно в них находящееся<sup>36</sup> слабое, нестойкое их. С теми же, которые порочат друзей наших, не следует вовсе спорить. Это ни к чему не поведет, их не переспоришь; тем более, что спор они вовсе не для того затевают, чтобы узнать истину, а для того, чтобы выиграть. Никогда не следует защищать жарко друзей наших, и особенно нужно опасаться, чтобы не распространиться слишком об их качествах похвальных и прекрасных. Этим будем еще более сердить их недоброжелателей и только<sup>37</sup> восстанавливать против них. Лучше вместо всяких защит хладнокровно ответить такими словами: «Я знаю, в друзьях моих есть точно многие недостатки, но кто из нас без недостатков? Все дело только в том, что человек в других видит их яснее, чем в себе. Друзья мои точно имеют такие недостатки, каких другие не имеют, но зато другие имеют с своей стороны такие недостатки, которых не имеют друзья мои. У всякого есть свои недостатки, но решить, кто из нас имеет их более, кто меньше, или чьи недостатки важнее других, трудно нам,<sup>38</sup> потому что<sup>39</sup> нужно быть слишком беспристрастну». Сказавши такие слова, нужно стараться обратить разговор на другие предметы и всегда отделяться подобным образом.

*Гнев*, наконец, мы чувствуем еще в разных мелочах, в безделицах, происходящих от наших собственных слабостей, которых так много в каждом человеке. Мы способны гневаться на все: сделается ли что-нибудь не так, как мы бы хотели, — мы уже гнуемся. Произойдет ли что не в то самое время, как бы мы хотели, — мы уже гнуемся; встретим ли мы в ком-нибудь относительно нас малейшее пренебрежение, даже просто неаккуратность и неисправность — мы уже гнуемся. Словом, всякая ничтожная безделица иногда бывает в силах раздражить нас. В таком случае весьма бы хорошо было припомнить все такие безделицы, которые нас выводят из себя, и записать их. Хорошо бы даже вести журнал, в котором записывать,<sup>40</sup> когда и за что рассердился, и потом почаще его перечитывать. Это одно уже может истребить в нас расположение сердиться на мелочи и безделицы.

## О БОЯЗНИ, МНИТЕЛЬНОСТИ И НЕУВЕРЕННОСТИ В СЕБЕ

Недостатки эти происходят от того, что мы еще не довольно утвердились в главных правилах и положениях, которые может дать нам одно только чтение Евангелия и святых книг. Пока не станем мы глубже входить в значение истин евангельских, пока не станем больше прикрепляться любовью к богу, нежели<sup>41</sup> к земле, до тех пор будет все еще в голове нашей мешаться главное с мелким, важное с ничтожным; то и другое будет принимать в глазах наших<sup>42</sup> равнозначительную важность, мы будем колебаться, которое избрать, и при всех наших пре-

<sup>32</sup> Далее зачеркн.: иногда.

<sup>33</sup> Далее зачеркн. недописанное слово «который».

<sup>34</sup> Далее зачеркн.: от многого.

<sup>35</sup> Над строкой.

<sup>36</sup> «В них находящееся» над строкой вм. зачеркн. «в себе».

<sup>37</sup> Над строкой.

<sup>38</sup> Далее зачеркн.: решать.

<sup>39</sup> Над строкой вм. зачеркн. «что нужно многое видеть нам <?> для этого».

<sup>40</sup> Далее зачеркн.: всякий.

<sup>41</sup> Первонач.: чем.

<sup>42</sup> Далее зачеркн.: равное значение.



красных качествах душев(ных) останемся нерешительными и слабыми. И вообще будем бояться не бога, а человека,<sup>43</sup> будем думать не о том,<sup>44</sup> как бы не огорчить бога, а<sup>45</sup> о том только, как бы не огорчить человека. Но по мере того, как будем входить<sup>46</sup> в познание наших главных обязанностей и долга, всякая мелочная боязнь и нерешительность в нас истребится.

Прежде всего надобно держать в вечной памяти, что во всех делах и действиях в жизни *большее нужно предпочитать меньшему*. Иначе человек затеряется непременно и не выполнит ни *большого*, ни *меньшего*. Если же он выполнит *большее*, тогда *меньшее* выполнится уже само собою. Так мы должны действовать, и если бы даже, действуя таким образом, мы произвели<sup>47</sup> в бездельных вещах против нас неудовольствие, то сим не должны смущаться и перетерпеть временное неудовольствие. Если бы, например, случилось нам *чего-нибудь не сделать* для того человека, которого мы любим, но *не сделать* для того именно, чтобы потом *сделать* для него большее и лучшее, отказать ему в чем-нибудь, но отказать для того, чтобы потом ему доставить необходимейшее и нужное, в таком случае мы должны действовать твердо и нас должна одушевлять мысль, что мы действуем для его же блага. Эта цель<sup>48</sup> стоит того, чтобы для нее претерпеть неудовольствие, или<sup>49</sup> огорчительный упрек. Нужно,<sup>50</sup> чтобы любящие нас иногда встречали в нас одно решительное слово: *нет*, вместо всяких объяснений. Но это слово должно произноситься редко,<sup>51</sup> именно тогда,<sup>52</sup> когда дело касается главных вещей и главных истин. Так, чтобы чрез нас и другие имели больше уваженья к главным вещам и к главным истинам. Словом, чтобы всегда, везде и во всем *большее предпочиталось меньшему*. Поступая таким образом, мы привлечем к себе уважение всех, даже и тех, которые<sup>53</sup> вначале противились нашим поступкам.

Люdiam чувствительным, имеющим душу нежную и кроткую, кажется трудным и тяжелым отказать в чем-нибудь кому бы то ни было. Им бы не хотелось даже и словом<sup>54</sup> опечалить кого бы то ни было. Это происходит отчасти от того, что они и в других подозревают такую же чувствительную и нежную природу, тогда как<sup>55</sup> у большей части людей все впечатления проходят быстро и мгновенно. Рассердившись на что-нибудь вдруг, они чрез две минуты забывают даже и то, на что рассердились. Итак, из боязни ли к мгновенному позабывать о вечном? И для минутного ли жертвовать тем, что полезно не на одну минуту? Но если бы даже и случилось нам в ком-либо из близких нам встретить такую нежную, чувствительную и чуткую природу, то и тогда мы должны руководиться тою же мыслью, то есть заботиться о их продолжительном благополучии, а не минутном. Мы очень хорошо знаем, что микстура<sup>56</sup> имеет противный вкус, но, однако ж, заставляем выпить ее насильно.<sup>57</sup> Никто бы из нас не решился позволить даже<sup>58</sup> произвести операцию<sup>59</sup> близкому нам человеку, но если бы<sup>60</sup> только от этого зависела жизнь его, тогда мы бы сами, несмотря на все отвращение наше, схватили в руки инструмент и совершили бы ее, если б не случилось хирурга.

## ОБ УНЫНИИ

Уныние есть величайший из грехов, а потому, как только одна тень его набегит на нас, мы должны тот же час прибегнуть к богу и молиться от всех сил наших.

<sup>43</sup> Далее зачеркн.: будем бояться, как не оскорбить <нрзб.>.

<sup>44</sup> «Не о том» над строкой.

<sup>45</sup> Далее зачеркн. «будем думать» и над строкой вписано «а о том».

<sup>46</sup> Над строкой.

<sup>47</sup> Далее зачеркн.: даже.

<sup>48</sup> Вм. зачеркн. «мысль».

<sup>49</sup> Далее зачеркн. неоконч. слово.

<sup>50</sup> Далее зачеркн.: иногда.

<sup>51</sup> Далее зачеркн.: в одних.

<sup>52</sup> Над строкой.

<sup>53</sup> Далее над строкой зачеркн. начало слова.

<sup>54</sup> Далее зачеркн.: ни.

<sup>55</sup> Далее зачеркн. начальная буква недописанного слова (очевидно, «большая»).

<sup>56</sup> Далее зачеркнуто начало слова «имеет», не поместившегося на строке.

<sup>57</sup> Далее неразборчиво (зачеркнуто два слова).

<sup>58</sup> «Позволить даже» над строкой; перед этими словами зачеркнута частица «б».

<sup>59</sup> Далее зачеркн.: особенно

<sup>60</sup> Над строкой.

вающим душу разговором. Который,<sup>79</sup> любя нас, был бы вместе с тем также беспристрастен и к тем, которые нас не любят.<sup>80</sup> Еще полезней<sup>81</sup> бывает в такие минуты, позабыв совершенно о себе и о своих собственных бедах и неприятностях, отыскивать страждущих с тем, чтобы помочь им не одной денежной помощью, а душевнейшим<sup>82</sup> вспомоществованием, проливая утешения на душевные боли. Кто сам терпел, тот счастливее: он знает, как помочь другому. Такое средство производит удивительное влияние на собственную нашу<sup>83</sup> душу. После него спокойствие вдруг само собою воцаряется в нас.

'Уныние, которое находит на многих людей при размышлении о настоящем, прошедшем и будущем своем положении, показывает только то, что они еще мало размышляли, еще не умеют входить в смысл и значение<sup>84</sup> происшествий. Но как только начинаем мы<sup>85</sup> прозревать смысл всякого события, тогда исполняемся<sup>86</sup> избытком одной благодарности к богу, видя, как все, что ни случается, случается во благо наше. Никак нельзя сказать, что такое-то время нашей жизни было лучше потому только, что мы были тогда покойны и меньше тревожились всякими смущениями. Душевный сон никак нельзя назвать прекрасным состоянием. Правда, мы не чувствовали тогда тревог; но зато мы не чувствовали величайших наслаждений душевных. Нам не было поприща показать красоту, величие души, терпение, твердость, жар истинной молитвы, веру истинную в бога, любовь истинную, то есть не поверхностную, а глубокую, умеющую предпочесть *главное* ничтожному, внутреннее внешнему. Словом, нам не представилось бы подвигов, за которые награды небесные готовятся человеку; ибо бог неизреченно милостив к человеку и употребляет все средства, чтобы доставить ему<sup>87</sup> больше и больше блаженства. Все совершенно зависит от нас. Всякое наше положение, самое затруднительное, мы можем обратить в самое счастливое, стоит только начать и молиться, а бог уже поможет и кончит. Поэтому-то чем печальной обстоятельство, тем по-настоящему мы должны еще более радоваться за будущее, значит, только поприще пред нами раздвигается, больше горизонта для дел и подвигов открывается. Если ж смутит нас на время мысль, что мы бессильны бороться на таком поприще, то мы должны вдруг вспомнить, что бессильным-то и помогает бог. Все с <нрзб.>. Всюду ожидает нас благополучие. Поставлены ли мы среди людей дурных, с которыми нам трудно жить? Мы, верно, поставлены для того, чтобы со временем посредством нас они из дурных сделались лучшими. Величайший подвиг, который больше всего приятен<sup>88</sup> богу! Ибо не столько ему угодна самая жизнь праведного, сколько угодна прекрасная жизнь обратившего грешника. Стало быть, участвуя сколько-нибудь в том, чтобы сделать других лучшими, мы делаем для бога приятнейшее что только можно для него сделать. Итак, не думая о своих собственных смущениях, мы должны думать только о том, как бы сделать побольше добра тем, которые нам причиняют смущение. А делая добро, мы должны помнить, что оно должно быть душевное добро, то есть не то, которое доставляет минутное удовольствие, и потому нечего нам глядеть на то, бранят ли нас, плотят ли нам неблагодарностью, или приемлют самое дело не в том виде, как оно есть. Потом они узнают и уразумеют. Все потом переменится и принесет двойную и тройную выгоду. И потому, помолясь, мы должны действовать смело: будущее в наших руках, если мы постараемся сами быть в божьих руках.

В коллекции Н. П. Лихачева хранится еще один до сих пор не публиковавшийся документ: небольшая записочка (№ 271/212 г), занимающая один листок почтовой бумаги и приклеенная к письму Гоголя, адресованному С. М. Соллогуб и датированному 26 июля 1847 года. Вот ее текст:

Припомнить все случаи, которые производили самые сильные смущения и душевные страдания.

Какие именно из этих душевных страданий были сильнее других и невыносимей.

Почему они невыносимы и почему нельзя преодолеть их.

Собрать и изложить это непреодолимое и доказать, что точно никакими силами нельзя преодолеть его.

<sup>79</sup> Далее зачеркн.: был бы также.

<sup>80</sup> Далее зачеркн.: как <нрзб.>.

<sup>81</sup> Далее зачеркн.: иногда.

<sup>82</sup> Далее зачеркн.: помощью.

<sup>83</sup> Над строкой.

<sup>84</sup> Далее зачеркн.: случающихся.

<sup>85</sup> Далее зачеркн. начало недописанного слова.

<sup>86</sup> Далее зачеркн.: невольно.

<sup>87</sup> Над строкой вм. зачеркн. «человеку».

<sup>88</sup> Вм. зачеркн. «нравится».

Припомните все случаи, которые произошли с вами вследствие сильнейших и душевных страданий.

Какие именно из этих душевных страданий были сильнее других и невыносимой.

Почему они невыносимы и почему не могли преодолеть их.

Собрать и изложить это непреодолимое и доказать что только никакими силами не было преодолено то.

Вы сами можете рассмотреть в самих себя какие нервы в нас чувствительны и раздражимы и в чем причина.

Заметка Н. В. Гоголя, приложенная к письму С. М. Соллогуб от 26 июля 1847 года.

В заключение рассмотреть в самом себе, какие нервы в нас чувствительнее и раздражительнее прочих. —

Эта записка характеризует до сих пор мало изученную сферу деятельности Гоголя 1840-х годов. Известно, что Гоголь часто просил своих друзей присылать к нему исповеди и дневники. И сам он, по-видимому, вел «журнал». Вспомним строки из приведенного выше сочинения «О тех расположениях...»: «...перечитать все правила и наставления в жизни, какие есть у нас выписаны и какие должны быть у всякого, перечитать журнал свой, все записанные там грустные и тяжелые минуты». Гоголь делится собственным опытом. Какова судьба гоголевского «журнала»? Был ли он сожжен? Или Гоголь переслал его к кому-либо из его духовных наставников? Эти вопросы не только не изучаются, но даже не поставлены. Новые материалы из коллекции Н. П. Лихачева дают стимул и повод для разысканий в этом направлении.

## 3

В начале 1873 года большая группа петербургских писателей предприняла издание сборника в помощь голодающим.<sup>89</sup> В нем приняло безвозмездное участие несколько десятков писателей и ученых самых различных направлений, в том числе Н. Щедрин и М. П. Погодин, Н. А. Некрасов и П. А. Вяземский, И. С. Тургенев и К. П. Победоносцев. Среди них был и Ф. М. Достоевский. От комитета по изданию «Складчины» (И. А. Гончаров, П. А. Ефремов, А. А. Краевский, В. П. Мещерский, Н. А. Некрасов, А. В. Никитенко) 8 января 1874 года писателю был послан официальный запрос за подписью председателя комитета А. А. Краевского относительно срока представления статьи.<sup>90</sup> Достоевский отвечал следующим (впервые публикуемым) письмом (№ 272/315) на имя председателя комитета А. А. Краевского:

11 января/74

Милостивый Государь  
Андрей Александрович,

На запрос Комитета по изданию Сборника «Складчина», которого Вы, Милостивый Государь, состоите председателем, имею честь ответить, что могу доставить статью мою не ранее 1-го февраля, — срока, определенного в Заседании Общества литераторов для крайнего доставления статей. — Извещая Вас о сем, имею честь быть, Милостивый Государь, с совершенным к Вам уважением

Вашим покорным слугою.

Ф. Достоевский

Достоевский сдал рукопись («Маленькие картинки (в дороге)») с некоторым запозданием, в начале февраля. В двадцатых числах марта сборник «Складчина» поступил в продажу.

Письмо Достоевского поступило к Н. П. Лихачеву, вероятно, от П. А. Ефремова, секретаря комитета по изданию «Складчины».

## 4

В эпистолярном наследии Некрасова большое место занимают маленькие недатированные записочки, написанные обычно на визитных карточках и содержащие приглашение на обед, в театр, на охоту и т. д. Таких записочек сохранилась не одна сотня и, по-видимому, еще больше не сохранилось. В основном они относятся ко времени издания «Отечественных записок» и касаются житейского и особенно журналистского быта Некрасова. Среди наиболее частых адресатов — друзья, товарищи по охоте, а также видные чиновники цензурного ведомства, с которыми Некрасов старался поддерживать приятельские отношения.

В собрании Н. П. Лихачева (№ 275/620а) хранится визитная карточка Некрасова, на одной стороне которой написано карандашом: «Его превосходительству Николаю Антоновичу Ратынскому», а на другой — строки следующего содержания:

Я продолжаю хворать и сидеть дома. К сожалению, Унковский сегодня быть не может, но Ераков будет. Приходите, отец, к 5-ти ч. Еда будет легкая.

Четверг.

<sup>89</sup> Складчина. Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии. СПб., 1874.

<sup>90</sup> См.: Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина (далее: ГБЛ), ф. 93. 11. 5. 96.

Эта не публиковавшаяся записка, во-первых, интересна тем, что обращена к адресату, до сих пор не зафиксированному в переписке Некрасова. Николай Антонович Ратынский (1821—1887) с 1872 года занимал должность цензора С.-Петербургского цензурного комитета и был членом Совета Главного управления по делам печати. В отличие от большинства других членов Совета, Н. А. Ратынский благосклонно относился к «Отечественным запискам» и их редакторам. Когда он умер, Щедрин искренне сожалел о его смерти: «Покойный был моим товарищем по Московскому Дворянскому институту и в последнее время часто меня навещал. Он крайне был для меня полезен в цензурном отношении, ибо служил в Совете книгопечатания членом».<sup>91</sup> Н. А. Некрасов стремился расположить к себе влиятельного чиновника. По воспоминаниям А. М. Скабичевского, «Отечественные записки» «имели в цензурном ведомстве покровителей — Петрова, бывшего председателем цензурного комитета, и Ратынского, члена совета главного управления по делам печати. По четвергам Некрасов нарочно собирал для них кружок игроков и вкупе с ними проигрывал им следуемые суммы».<sup>92</sup>

На один из таких четвергов Некрасов и приглашал Ратынского в публикуемой записке. Известно, что по четвергам Некрасов приглашал также особо близких друзей. Вот почему в записке упоминаются А. Н. Ераков и А. М. Унковский. Точно определить дату вряд ли возможно; вероятнее всего это 1873—74 годы.

## 5

В ознаменование пятидесятилетней годовщины смерти В. Г. Белинского Пензенская общественная библиотека им. М. Ю. Лермонтова издала сборник,<sup>93</sup> доход от которого поступал в фонд имени Белинского и предназначался для нужд местного просвещения. В сборнике приняли участие многие писатели и ученые: Л. Толстой, А. Н. Веселовский, А. П. Чехов, Н. К. Михайловский, И. А. Бунин, К. Д. Бальмонт и другие.

Чехов прислал уже бывшие в печати рассказы («Оратор», «Неосторожность», «В бане»). В сопроводительном письме, датированном 24 июня 1898 года, он просил редактора сборника П. А. Ефремова выслать корректуру.<sup>94</sup> Вслед за этим письмом Чехов направил к тому же адресату открытку, до сих пор не публиковавшуюся (№ 279/922):

Лопасня Моск. губ.

Милостивый Государь  
Петр Алексеевич!<sup>95</sup>

В начале августа я уезжаю из дому и, вероятно, надолго. Не найдете ли Вы возможным выслать мне корректуру моих трех рассказов так, чтобы я успел прочесть ее до моего отъезда? Исполнением этой моей просьбы Вы очень бы меня обязали.

С истинным уважением и преданностью имею честь быть Вашим покорным слугой

А. Чехов

13 июня 1898 г.<sup>96</sup>

Адрес: Москва, Его Превосходительству Петру Алексеевичу Ефремову. Прецистенка, Савеловский пер., с. дом.

14 июля П. А. Ефремов отвечал, что письмо Чехова получено, сборник будет печататься не ранее, чем во второй половине августа, и корректура может быть выслана лишь в конце этого месяца или в начале сентября. Редактор сборника просил также сообщить, куда следует выслать корректуру.<sup>97</sup>

<sup>91</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XX, Гослитиздат, М., 1937, стр. 327.

<sup>92</sup> А. М. Скабичевский. Литературные воспоминания. «Земля и Фабрика», М.—Л., 1926, стр. 333.

<sup>93</sup> Памяти В. Г. Белинского. Литературный сборник, составленный из трудов русских литераторов. М., 1899.

<sup>94</sup> А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XVII, Гослитиздат, М., 1949, стр. 275.

<sup>95</sup> Ошибочно вм. Петр Александрович.

<sup>96</sup> Эта дата расходится с почтовым штемпелем, где обозначено: 25.VI.98.

<sup>97</sup> ГБЛ, ф. 331, к. 43, ед. хр. № 22.

Чехов отвечал из Ялты открыткой (хранится в коллекции Н. П. Лихачева, № 279/922):

Милостивый Государь

Петр Александрович!

В настоящее время я в Ялте и пробуду здесь до ноября. Мой адрес: Ялта, д. Бушева. Корректуру я прочту и возвращу тотчас же по получении. С искренним уважением имею честь быть Вашим покорнейшим слугой.

А. Чехов

29 сентября

Адрес: Москва, Его Превосходительству Петру Александровичу Ефремову. Савеловский пер., с. дом.

Сборник «Памяти В. Г. Белинского» вышел в свет в марте 1899 года. Чехов специально переработал свои рассказы для этого издания.

Опубликованные выше материалы воссоздают характерные события и эпизоды из жизни пяти русских писателей. Светская жизнь Лермонтова и религиозные искания Гоголя, закулисный журналистский быт Некрасова и участие Достоевского и Чехова в благотворительных изданиях представлены новыми документами. Но, кроме автографов этих особо выдающихся писателей XIX века, в коллекции Н. П. Лихачева хранится множество писем, черновых и беловых рукописей второстепенных и рядовых литераторов. Взятые по отдельности, они часто мало интересны. Но если их соединить и систематизировать, они несомненно дадут широкую и внушительную картину русской культурной жизни прошедшего столетия.

А. НИКИТИНА

## М. Ф. ЛАГОВСКИЙ — ПОЭТ-НАРОДОВОЛЕЦ

В исторической и литературной науке последних лет ощущается заметный интерес к собиранию и изучению литературного наследия революционных народников 1870—80-х годов. Несколько лет назад увидел свет большой том «Вольной русской поэзии второй половины XIX века».<sup>1</sup> За ним последовал сборник «Поэты-демократы 1870—1880-х годов».<sup>2</sup> Множество новых стихотворных текстов, сохранившихся и распространявшихся в списках, извлекли из архивов В. Г. Базанов, Е. Г. Бушканец, Н. В. Осьмаков. Но вне поля зрения историков и исследователей литературы все еще остается немало интересных явлений «потаенной» поэзии 70—80-х годов, знакомство с которыми позволило бы точнее определить особенности литературного наследия народников, в частности поэзии второй половины 70-х годов, периода «Народной воли», отразившей сложный, переломный этап в развитии русского освободительного движения.

Тактика «Народной воли», подменявшая революционную пропаганду среди народа террористическими актами, ставила участников движения в положение противостоящих обществу заговорщиков, оторванных от народных масс. Отсюда сознание своего трагического одиночества, тягостные сомнения в правильности избранного пути, резкие переходы от отчаяния к надежде, определившие характер народнической поэзии конца 70-х — начала 80-х годов.

Уже в сборнике «Из-за решетки» (1877), куда вошли первые образцы народнической «тюремной» поэзии, наметился определенный поворот в сторону собственно лирических жанров (дружеские послания, философские оды, элегические раздумья), вызванный стремлением поэтически осмыслить события недавнего прошлого и определить дальнейшие пути борьбы в условиях поражения революционно-пропагандистского движения первой половины 1870-х годов.

Эта тенденция находит свое развитие в поэтической практике одного из непосредственных участников «Народной воли» — М. Ф. Лаговского.

Сведения о М. Лаговском, к сожалению, очень немногочисленны. Даже для современников и соратников (В. Фигнер, П. Якубович) многое в его судьбе оставалось неясным. Необъяснимой казалась, например, ссылка без суда и следствия

<sup>1</sup> Вольная русская поэзия второй половины XIX века. Библиотека поэта, большая серия. Изд. 2-е, «Советский писатель», Л., 1959.

<sup>2</sup> Поэты-демократы 1870—1880-х годов. Библиотека поэта, малая серия. Изд. 3-е, «Советский писатель», М.—Л., 1962.

в Восточную Сибирь и десятилетнее заточение в Шлиссельбургской крепости также по «административному распоряжению».

«Трагична судьба этого человека, — писала В. Н. Фигнер. — Нас всех судили — форма была соблюдена, а он попал в Шлиссельбург даже без суда и был заключен в крепость административным порядком, по распоряжению министра внутренних дел, и ни больше ни меньше как на 5 лет.

Пехотный офицер, сосланный в 1883 году административно в Томскую губернию, он бежал, примкнул к партии „Народная воля“ и в марте 1884 года был арестован в Петербурге на улице. У него был найден рецепт нового взрывчатого вещества, и этого было достаточно, чтобы без суда в октябре 1885 года он был водворен в нашу крепость».<sup>3</sup>

Сохранившиеся в Центральном государственном историческом архиве<sup>4</sup> следственные материалы о привлечении к дознанию по обвинению в преступной деятельности и антиправительственной пропаганде М. Ф. Лаговского позволяют уточнить основные моменты его революционной биографии, в частности обстоятельства его заточения.

Михаил Федорович Лаговский (1856—1903?) родился в Костромской губернии (станция Нерехта) в семье чиновника. Окончил в 1875 году Александровское военное училище в Москве. До 1877 года был военным офицером в Забайкалье, а затем после ряда безуспешных хлопот о переводе в Россию вышел в отставку и поселился в селе Бараново под Костромой.<sup>5</sup>

К этому времени относится его тесное сближение с народниками-пропагандистами, устанавливаются связи с Москвой и Петербургом. Вовлечению в революционную деятельность, по-видимому, больше всего способствовал его старший брат А. Ф. Лаговский,<sup>6</sup> занимавшийся революционной пропагандой среди рабочих крупных заводов Ярославля и Костромы. Пропагандистская деятельность Лаговских не могла остаться незамеченной: в 1878 году был арестован, а в 1879-м осужден и сослан старший брат, в 1881 году впервые арестован и М. Ф. Лаговский.

Для М. Ф. Лаговского 1877—1880 годы были временем усиленного чтения социалистической литературы, тесного сближения с крестьянами, серьезных размышлений над положением народа. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Михаила Федоровича к брату, отобранное у последнего при обыске в июне 1878 года. Сообщив в начале письма о посылке нелегальных книг, М. Ф. Лаговский пишет: «Как, видя всю эту безалаберчину общественных отношений, эту анархию, видя, как меньшинство пользуется всеми благами, какие только в состоянии ему дать современная цивилизация, спит сколько угодно и когда угодно, ест роскошные блюда, пьет дорогие заморские вина, живет в теплых, богато убраных и просторных домах, ходит для приятного препровождения времени в театр слушать прелестную Патти, танцует кадрили и польки под музыку Оффенбаха и Бетховена, между тем как с другой стороны — несчастные оборванные кормильцы матушки-России бьются как рыба об лед, платя громадные налоги и оброки, стонут под тяжестью непосильных трудов и лишений, ни физически, ни умственно не развиваются, живут как собаки в безокопных сырых подвалах, с закопченными от дыму стенами, валяются на голом полу, без различий полов и возрастов в этом смраде, едва прикрытые ветхим рубищем, едят хлеб да квас с небольшим количеством лука, и за что же?? Все за то, что они трудятся, а дворяне — нет. Все за то, что им не было счастья получить по наследству десять тысяч, а дворянину выпал этот случай. Разумно ли это? Флеровского прочитал, но ни у одного него описывается это ненормальное явление. Я читал у многих и раньше его, но признаюсь, то, что он описывает — эксплуатация несчастного работника! Нет... Выносить это выше сил человеческих! Ведь читал же ты, наконец, его. Помнишь, какова жизнь астраханского рыбакова, какова жизнь приисковского рабочего, какова жизнь ярославского и владимирского земледельцев, сибирского бродяги, вологодского крестьянина. Да так, если станешь перебирать,

<sup>3</sup> Вера Фигнер. Запечатленный труд. Воспоминания в двух томах, т. II. Изд. «Мысль», М., 1964, стр. 104—105.

<sup>4</sup> ЦГИА, ф. 1405, оп. 86, д. 10818.

<sup>5</sup> Краткие сведения о М. Ф. Лаговском содержатся в «Галерее Шлиссельбургских узников» (ч. I, СПб., 1907, стр. 148—151).

<sup>6</sup> Об А. Ф. Лаговском и его революционной деятельности см. заметку в библиографическом словаре «Деятели революционного движения в России» (т. II, М., 1930). В ЦГИА (ф. 1405, оп. 76, д. 7309) сохранилось дело о привлечении А. Ф. Лаговского к дознанию по обвинению в преступной пропаганде». 21 августа 1878 года Третье отделение предложило учредить за ним негласный надзор, «чтобы дать возможность полиции строго следить за действиями Лаговского, который, хотя по фактическим данным и не может быть обвинен в преступной пропаганде, но во всяком случае является личностью неблагонадежной в политическом отношении». В июне 1879 года А. Ф. Лаговский был осужден по «Костромскому делу» и выслан сначала в Архангельскую, а затем в Вологодскую губернию. В 1881 году за отказ принести присягу Александру III сослан в Восточную Сибирь на пять лет.

так придется перебрать все местности, не выпуская ни одной. Где хорошо жить нашему бедняку-крестьянину? Даже скажи, где хотя сносно? И ответ будет — нигде. „Кому жить любо-весело, вольготно на Руси“, — спрашивает Некрасов. Один говорит царю, другой — попу, третий — чиновнику... Всем привилегированным, то есть 7—8%, а 92—93% плохо. Как это справедливо!.. Наше благословенное время недалеко ушло от патриархальных времен Алексея Михайловича, только несколько новых зол прибавилось. Стонет народ на фабриках, стонет он на оброках и податях, стонет на железной дороге, стонет на севере за сохой, стонет и на юге, во всех концах матушки России. „Сердечный! Что ж значит твой стон бесконечный?“, — спрашивает Некрасов. Однако мало обращается, как видно, внимания и в наше либеральное царствование великого государя. Ох уж эти русские либералы! Шетинины! Надо отдать долг справедливости покойному Дмитрию Ивановичу Писареву, хорошо он разобрал русских либеральчиков в своей статье „Подрастающая гуманность“. Хотелось бы мне много поговорить еще насчет житья-бытья наших задавленных братьев, хотелось бы написать, как живет он на прииске, как он бродяжничает, как умирает тихо у забора, никем не замеченный...»<sup>7</sup>

При чтении письма нетрудно заметить одну особенность: к познанию народной жизни Лаговский, как и большинство народников, во многом шел от книг, от теории. Работа В. В. Бervi-Флеровского «Положение рабочего класса в России», в частности, для многих из них была основным источником оценок действительности.

Вторая часть письма содержит изложение эстетических оценок М. Лаговского, его взглядов на роль литературы, в особенности поэзии, в жизни общества. Как известно, сведения об эстетических принципах литераторов-народников весьма скудны, и каждое новое свидетельство заслуживает внимания.

«Вот хорошее стихотворение Михайлова, — пишет Лаговский, —

И сил во мне еще осталось много,  
И не погас еще огонь ума,  
Но все трудней становится дорога,  
Все тяжелей суровой жизни тьма  
\* \* \* \* \*

Сейчас видно, что глубоко прочувствовано. Вот это поэт! Действительно поэт. Жаль, что мало у нас их, особенно лирических, человек пять, не больше: Некрасов, Никитин, Кольцов, да еще разве Полежаев; трудно, впрочем, о последнем составить мнение, рано помер и мало написал. Писарев считает лирическими поэтами только Некрасова и Майкова. Как видишь, я с ним не вполне согласен. Майкова я совсем выкинул, но зато лишних прибавил. Современный поэт должен описывать народные бедствия, будь он лирический или эпический — это безразлично, а не заниматься рассказами о том, как приятно сидеть с возлюбленной вдвоем в тенистой аллее, при закате солнца и т. д. в том же роде, как то делают Мей, Фет, Полонский и многие другие.

... „Мороз Красный нос“ „Кому на Руси жить хорошо“, „Железная дорога“, „Парадный подъезд“, „Кулак“ — вот произведения, читая которые, действительно невольно чувствуешь уважение к авторам. Конечно, представляются невеселые картины, да и где же весело на святой Руси? Везде люди мрут как мухи, везде рабочий человек считается за рабочий скот, который надо кормить по возможности меньше, а заставлять работать по возможности больше... Да выходит это даже хуже скота».<sup>8</sup>

В своих симпатиях и суждениях о поэзии Лаговский выступает убежденным защитником гражданских поэтов, последователем шестидесятников, учеником Н. А. Некрасова.

Это письмо было первой уликой против М. Ф. Лаговского, за ним был учрежден полицейский надзор. В 1881 году Лаговский привлекался к дознанию Ярославским жандармским управлением и «во исполнение высочайшего повеления» Александра III был выслан в Западную Сибирь под гласный надзор полиции.

В конце 1883 года Лаговский бежал из ссылки, приехал в Москву, а затем в Петербург под именем отставного чиновника Адама Гассенмайера. Здесь он возобновил контакты с оставшимися на воле участниками организации, вел подпольную работу вместе с П. Якубовичем, готовил для бесцензурного издания «Хронику русской жизни за 1881—84 годы».

Однако полиция скоро напала на след Лаговского, перехватив его письма к родным, содержавшие резкие выпады в адрес царствующего представителя дома Романовых.<sup>9</sup> 4 апреля 1884 года Лаговский снова был арестован. По результатам дознания, произведенного прокурором С.-Петербургской судебной палаты, Алек-

<sup>7</sup> ЦГИА, ф. 1405, оп. 76, д. 7309.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, д. 10818, лл. 38—39.



сандр III «высочайше повелеть изволил: Лаговского заключить ныне же в Шлиссельбургскую тюрьму, сроком на пять лет».<sup>10</sup>

За пять лет пребывания в «государевой» тюрьме М. Лаговский ничем не проявил своего раскаяния, отличался «характером беспокойным и дерзким», в силу чего было «испрошено» новое «высочайшее повеление» на продление срока заключения еще на пять лет (по 10 октября 1895 года).

Таким образом, не административно-полицейский, а «высочайший» произвол определил печальную судьбу Михаила Лаговского. Только в 1895 году он был освобожден из-под стражи и направлен еще на пять лет в ссылку в Среднюю Азию. По возвращении из ссылки он поселился в городе Балашове Саратовской губернии, сотрудничал в газете «Саратовский дневник» и мечтал целиком отдаться литературной работе. Но этим мечтам не суждено было осуществиться. 29 мая 1903(?) года, купаясь в Хопре, М. Лаговский утонул.

По свидетельству В. Н. Фигнер, в годы заточения М. Лаговский «во множестве писал стихотворения». Но увидели свет только два: «Знамя» и «Что ни день — ноет сердце больней»; они вошли в сборник шлиссельбуржцев «Под сводами» (1909). В Центральном государственном историческом архиве нами обнаружены стихотворения Лаговского, принадлежащие иному периоду его жизни, периоду активной революционной деятельности. В числе вещественных доказательств по делу Лаговского сохранилась небольшая тетрадь в одну четверть листа, куда его рукою были вписаны 14 стихотворений, «крайне тенденциозного и революционного содержания». Там же находится и другая тетрадь, содержащая черновые варианты стихотворений.

Варианты белового автографа расположены в хронологической последовательности, снабжены указаниями на время и место написания. Большая часть стихотворений датирована 1879—1881 годами, только последние два помечены январем 1884 года.

Подписи под стихами нет. Однако оспаривать авторство Лаговского нет оснований. В материалах дознания хранится заключение графологической экспертизы. К тому же и сам обвиняемый не отказывался от обнаруженных у него стихов.

По своей тематике, эмоциональной окраске стихотворения М. Лаговского 1879—1884 годов созвучны стихотворениям сборника «Из-за решетки», в которых нашли отражение настроения и переживания участников революционного подполья, удивившихся на горьком опыте в отсутствии объективных условий революционного низложения самодержавия.<sup>11</sup>

Стихотворения М. Лаговского, как правило, не имеют конкретного агитационного задания. Это не столько пропаганда целей и методов революционной борьбы, сколько исповедь человека, готового отдать свои силы великому делу освобождения народа и томящегося вынужденным бездействием, живущего лишь надеждами на грядущее торжество идей свободы, равенства, братства.

Назовем заглавия и порядок стихотворений, согласно беловому автографу:

1. Князю Бисмарку. 1879, с. Бараново.
2. Утопающий. 1879, с. Бараново.
3. Под сосной. 1879, с. Бараново.
4. Один на далекой чужбине. . . 1880, Кострома.
5. Стужа лютая и злая. . . 1880.
6. Высоки верхи крепостные. 1880.
7. На мотив из Лермонтова. 1880, Кострома.
8. Исповедь. 1879, с. Бараново.
9. Русскому народу. 1879.
10. Современные люди. 1880, Кострома.
11. Пять могил. 5 апр. 1881.
12. На мотив из Барбье. 1882 г., Ярославль.
13. Новый год. 1 янв. 1884 г.
14. Над Невой. 3-го янв. 1884 г.

#### КНЯЗЮ БИСМАРКУ

Слова участия к массе подневольной  
 Когда твердит хор канцлера вельмож,  
 В душе рождается сомнение невольно,  
 И дерзко хочется ответить мне: ты врешь!  
 Что пользы в том, что говоришь красиво?  
 Но крышки лак прозрачен, вижу я  
 И сквозь туман речей полуигривых,  
 Ты слеп и подл, твердит мне мысль моя.

<sup>10</sup> Там же, лл. 31—32.

<sup>11</sup> О сборнике стихов «Из-за решетки» см. нашу статью в «Ученых записках Ленинградского гос. педагогического института им. А. И. Герцена» (1963, т. 245).

Ты смел — затем, что истины ученью  
 Не внял и думаешь в дыму пороховом  
 Рассеять мысль, рассеять убежденья,  
 Как армию на поле боевом.

Ты подл — затем, что голос благородный  
 Ругая всячески, взамен его несешь,  
 Прикрывши маскою поклонника свободы,  
 Заведомо насилие и ложь.

Но что тебе? Сковав кольцом могучим  
 Свободу мысли — злейшего врага,  
 Спокоен ты. Ну, пронеслися тучи,  
 Ты думаешь, теперь тверда нога.

Теперь ты можешь смело и открыто  
 Провозгласить свой лозунг и пароль:  
 Комедия парламента закрыта;  
 Отныне депутат — один король.

Но он, король великих идеалов,  
 Не позабудет вас — сословие дворян,  
 И бюргеров — владельцев капиталов,  
 Он позабудет лишь рабочих да крестьян.

А впрочем, он и в них прольет отраду.  
 Князь дал проект: работа тяжелей,  
 Поменьше платы, а за все в награду  
 Побольше тюрем, галер, палачей.

Но погоди! Час горечи настанет.  
 Все, что дарил железной ты рукой,  
 Сберется с силами, из-под неволи встанет  
 И вдруг ударит тучей громовой.

И содрогнешься ты от ужаса отплаты!  
 Смягчить захочешь строгий приговор —  
 Надежда тщетная! Увы, твои ж солдаты  
 Своей рукой подпишут твой позор.

1879. с. Бараново.

### ПОД СОСНОЙ

Вдали... в полях оледенелых  
 Среди сверкающих снегов  
 Стоит пришлец осиротелый  
 Без чувств, без мысли и без слов.

У сбсны дикой и бесплодной  
 Стоит он бел, высок и прям...  
 Стекланный взгляд очей холодных  
 Недвижно поднят к небесам.

1879. с. Бараново.

Ни зверь лесной, ни злая птица  
 Еще не тронули его;  
 Над одинокою гробницей  
 Порой лишь ветра одного

Промчится резкий свист суровой  
 Морозом веющей струей  
 И замолчит опять. И снова —  
 Ни звука в тишине ночной.

### НА МОТИВ ИЗ ЛЕРМОНТОВА

Когда волнуется желтеющая нива . . .

Когда смотрю, как Волги переливной  
 О сонный берег плещется волна  
 Среди тишины, чарующей и дивной,  
 Воспоминаниями прежнего полна;

Когда, склонясь над гладью вод сонливых,  
 В таинственную думу погружен  
 Высокий дуб стоит, и ропотом шумливым  
 На что-то волнам жалуется он;

И темный лес, и тихие долины,  
 Полупрозрачной скрыты пеленой,

И далеко, среди небес равнины  
Светил разбросанных блестит хор золотой, —

Тогда в душе смолкает желчь невольно,  
И утихает в сердце боль моя,  
И дышится мне сладко и привольно,  
И нежит грудь волшебная струя.

1880. Кострома.

### ИСПОВЕДЬ

Пред нами сколько уж минулося веков,  
Как люди ищут счастья, но — обидно!  
Нет счастья. Как будто бы таков  
Закон природы властный, но постыдный.  
На горизонте пасмурном не видны  
Его желанные, веселые огни  
И не дают душе успокоенья.  
Нет веры истинной, нет правды, нет любви,  
Нет к делу честному стремленья;  
Как камень, давят мысль сомнения одни.  
Пыл молодости, честные порывы  
К святому делу редки среди нас:  
В погоне мелочной за денежной наживой  
Свет жизни человеческой погас.  
Идеи умерли; остались лишь идейки.  
Кругом — ничтожество до мозга и костей,  
У всех на языке рубли лишь да копейки,  
У всех одно — нажиться поскорей.  
Чтобы добиться выгодного дела,  
Мы пустим в ход бессовестность и лесть.  
О, ради денег общество сумело  
Забить и человеческую честь.  
Чужой беде всегда постыдно рады,  
В нас умерло сочувствие давно;  
Из-за креста, иль денежной награды  
Готовы вышвырнуть друг друга за окно.  
Мы потеряли образ человека —  
Отличие от тварей без сознания.  
Дорогой торною от века и до века  
Идем без цели, без призвания.  
Клеймим мы глушостью святое увлеченье  
И говорим: нет, век с ним не прожить!  
Да, не прожить, без всякого сомненья,  
Если поставить целью — дом нажить.  
А те, что хвалятся людьми передовыми?  
Нет, не найдете здесь ни чувства, ни огня.  
На смею злопыхательства меж ними  
Шкуробоязнь встает сильнее день от дня.  
Сжовала трусость их, о жалкие созданья!  
Где ж жизнью вольною им жить?  
Они не в силах без шатанья  
Ни ненавидеть, ни любить.  
В них все посредственность: и вера, и любовь;  
Их действие повсюду — вполовину.  
Нет, не забьется в жилах гаснущая кровь,  
Кто знает золотую середину.  
Упал так низко человек!  
Ужель ему не будет возрожденья?  
И пресловутый девятнадцатый наш век  
Не встретит зорю обновленья?  
В пучине подлости, и наглой, и развратной,  
Средь лести, лицемерия людей  
Ужели не блеснет луч света благодатный,  
Не осветит печальных дней?  
Дней смерти нравственной, глубокого паденья,  
Когда все чистое, святое сдвлено  
И слово истины, как злое преступленье,  
Каре и мщению у нас осуждено.  
Справедливости идеи,  
Будет время, расцветут,

На борьбу за правду, совесть  
 Человека позовут.  
 Света яркой полосой  
 Тогда счастье блеснет,  
 И исчезнет над землею  
 Долговечный тяжкий гнет.  
 Подневольной и унылой  
 Песни долгий звук умрет,  
 Новый голос, голос милый  
 Песню воли запоет.

1879. с. Бараново.

### РУССКОМУ НАРОДУ

Не все же русскому народу  
 В цепях неволи жизнь влечить,  
 Клянуть невинную природу  
 За свой удел — в мученьях жить;  
 Не всё одни только страданья  
 Должны быть долею труда,  
 Не всё ж заветные желанья  
 Свои — не видеть никогда.  
 Что он? Убогий, жалкий, нищий,  
 За труд шестнадцати часов  
 Он не имеет даже пищи  
 Хотя для голодных детских ртов.  
 Не стал он крепостной скотиной,  
 Но вышла новая беда.  
 Под гнетом денежной дубины  
 Вольнонаемного труда  
 Увидел он все тот же голод,  
 Все тот же непосильный труд,  
 Увидел тот же зимний холод  
 Под вывескою «новый суд».  
 Увидел он и понял ясно:  
 От власти воли ждать ему  
 И бесполезно, и напрасно!  
 А надо взяться самому.

1879

Бездельник, жизнью любимый,  
 И счастья баловень слепой,  
 Не ты ль уж встанешь за гонимый  
 Народ, судьбою проклятой?  
 Нет, глухи те, чья жизнь не знает  
 Нужды гнетущей, тяжких ран;  
 Они не слышат, как страдает  
 У них сословие крестьян.  
 Звенит железо роковое,  
 И трется тело бедняков;  
 Но и терпение стальное  
 Ведь может лопнуть мужиков.  
 Настанет день — сойдет в могилу  
 Организованный грабеж,  
 И не удержит его в силе  
 Ни штык, ни новой формы ложь.  
 Пройдет волна народной мести,  
 Как роковой девятый вал,  
 И ляжет с дворнею на месте  
 Сам венценосный принцепал.  
 Друзья, вперед! Врагов отчизны  
 Зачем жалеть? Уступок нет!  
 Заря зажглася новой жизни,  
 За кровь лишь кровь — один ответ.

### ПЯТЬ МОГИЛ

Свершилась казнь. Мы вновь перед собой  
 Увидели знакомую расправу:  
 Холопский суд жестокий и кровавый,  
 Веревку, палача, штыков блестящий строй. . .  
 Их было пять. Все умерли так смело!  
 Привет вам, родины великие борцы!  
 Нет, если жизнь родить еще сумела  
 Людей таких, как вы — бессильны подлещи!  
 Теперь вы трупы лишь — холодные, немые. . .  
 Но память не умрет о вас;  
 В великом общем деле, как живые,  
 Вы будете работать среди нас.  
 То были ведь и ваши идеалы.  
 И мы потомству их передадим,  
 Передадим борьбу за лучшие начала  
 И ненависть к врагу мы завещаем им.  
 Борьба не смолкнет, нет, еще сильнее,  
 Еще ожесточеннее пойдет.  
 Слабее враг, а мы. . . год от году быстрее  
 Сознание народное растет.  
 Тот, за кого народ,  
 Непобедим. И ваш венец терновый  
 Не сохранит готовый рухнуть строй.  
 Нет, то удар, удар царизму новый,  
 Дамоклов меч над царской головой.

5 апр. 1881.

## НА МОТИВ ИЗ БАРБЬЕ

(Медная лира)

Люди честные, правдивые,  
Люди с пылкой душой  
Миру мысли справедливые  
Уж давно несли с собой.

Это мысли против главенства,  
Привилегий всех родов,  
За свободу, братство, равенство  
Против рабства и оков.

Отщепенцы современные...  
Благо мира не для них!  
Они словно зачумленные  
Среди людей других.

То сознательно гонимые  
Как поборники идей,  
Посягающих на чтимые  
Идеалы старых дней,  
То в благих своих стремлениях  
Как непонятые... Труд  
Их в грядущих поколениях  
Лишь с любовью вспомнят.

Но, однако, слово честное  
Без следа не пропадет:  
Мысль когда-то безызвестная  
Иль гонимая — встает.

Говорит ее Швейцария,  
И туманный Альбион,  
И Италия, и Франция  
Вновь, как пал Наполеон...  
И та гордо-благородная,  
В целом мире лишь одна,  
Из свободнейших свободная  
Благодатная страна.

Этих песен звуки вольные  
Так собою веселят;  
Специальное, привольное  
Счастье в будущем сулят.

Лишь тебе, о Русь широкая!  
Знать тех песен не дано;  
Вместо них судьбой жестокою  
Слушать стоны суждено.

Встань, проснись же, гигант скованный!  
Рукой мощной раздави  
Всех врагов и жизнью новою  
Для свободы оживи!

1882 г. Ярославль.

## НОВЫЙ ГОД

С новым годом, с новым счастьем!  
Пусть же будет новый год —  
Год активного участия  
В битве давней за народ.

Прочь вражды, долой раздоры!  
Дело общее любя,  
Пропаганде и террору  
Отдадим всего себя.

1 янв. 1884 г.

Будем помнить, что путь давний  
Наших лицепких вождей  
И теперь путь верный, славный,  
Путь свободы для людей.

Пьем же, братцы, с новым годом!  
С счастьем новым для идей,  
С новым счастьем для народа,  
И для честных всех людей!

## НАД НЕВОЙ

В блеске дивном утопая,  
Стоит гордо над рекой,  
Как бы счастьем сверкая,  
Город чудный и большой.

И дворцы, и магазины,  
Мрамор лучший, рысаки...  
Но вот новые картины:  
Кучка — дети, старики.

Ваор потухший, щеки впали,  
Холод, голод и тоску,  
Видно, часто все знавали  
На своем они веку.

3-го янв. 1884 г.

О роскошная столица!

Почему же, дай ответ,  
Здесь — страдальческие лица,  
Там — богатству счета нет?

Голос правды где могучий?  
Пусть он скажет; иль давно  
Смолк он в хмурых, черных тучах,  
И тебе уж все равно?

Все молчит. Ответа нету;  
Воет — ропщет лишь Нева,  
Но с веревки в такт кивает  
Ее волнам голова.

## В. С МИ Р Е Н С К И Й

## К ИСТОРИИ ПЯТНИЦ К. К. СЛУЧЕВСКОГО

Случевский — гофмейстер, тайный советник, редактор официальной газеты «Правительственный вестник», доктор философии, известный поэт, был состоятельным человеком. В центре Петербурга у него была большая, хорошо обставленная, квартира. В суровом его кабинете с министерским столом, кожаными креслами и восковыми свечами можно было повстречаться друзьям, увидеть, да еще и не одну, знаменитость, послушать новые стихи и прочитать свои, получить критические замечания и отзывы. В обширной столовой гостей всегда ожидал обильный ужин.

Среди посетителей квартиры Случевского было немало его почитателей. Золотогривый Аполлон Коринфский написал восторженный очерк о хозяине гостеприимной квартиры.<sup>1</sup> С великим уважением относился к Случевскому Измайлов. Во-первых, этот сановник сумел сделать из скучнейшего «Правительственного вестника» литературную газету, во-вторых, Измайлов считал Случевского истинным и оригинальным поэтом. Он же называл Случевского первенцем русского декаданса.<sup>2</sup>

Действительно, Случевский такими поэмами, как «Элоа», открыл дорогу ранним символистам. Недаром символисты считали Случевского своим предтечей, любили его и охотно печатали его стихи в своих «Северных цветах» и «Новом пути».

Влияние Случевского сказалось, например, в творчестве Иннокентия Анненского. Сближало их отнюдь не нарочитое косноязычие, по мнению Брюсова — безобразное, как кактус.<sup>3</sup> Исследователь творчества Случевского А. В. Федоров подчеркнул, что «поэзия Случевского несомненно подготовила почву и для лирики Иннокентия Анненского — с ее интимной простотой тона, с ее сочетанием прозаического и песенного, с ее мастерством в изображении трагически обиденного».<sup>4</sup>

Естественно, что Случевским интересовались, что к Случевскому — тянулись. Он был в фаворе; только что (в 1898 году) вышло в свет собрание его сочинений в шести томах. О нем много писали и говорили.

Его окружали не только друзья и единомышленники, к нему приходили люди из враждебного лагеря. Например, И. М. Касаткин, крестьянин, настроенный революционно, впоследствии — коммунист. Что было общего у него со Случевским? И однако же именно Касаткин оставил замечательное свидетельство о своем первом, робком визите к сановнику. Его восторженный рассказ удачно обелен в стихи поэтом Михаилом Зенкевичем — одним из зачинателей акмеизма.<sup>5</sup>

Вечера на квартире Случевского начались в пятницу 1 октября 1898 года. На первой пятнице, посвященной открытию нового литературного объединения, было не очень многолюдно. Известно, что присутствовали К. М. Фофанов, В. Я. Брюсов, О. М. Чюмина, П. С. Соловьева-Аллегро, М. А. Лохвицкая и др.

В «Дневниках» Брюсова отмечено: «На первом собрании был и Фофанов, но своими остротами и шутками он оказался невозможным для общества петербургских дам...»<sup>6</sup>

На шестую пятницу Брюсов пришел с К. Бальмонтом и И. Буниным и, согласно обычаю, поднес хозяину свои книги стихов.

На двенадцатой пятнице (12 февраля 1899 года) был открыт альбом пятниц, куда гости должны были вписывать стихи, экспромты, афоризмы, каламбуры и эпиграммы. Заголовки очередных пятниц делались в альбоме самим Случевским, а в его отсутствие — его сыном, тоже поэтом. Иногда сюда заносились решения и протоколы собраний. Этот альбом насчитывает 106 заполненных автографами и рисунками страниц, снабжен указателем имен и заметкой В. В. Уманова-Каулуновского «Судьба альбома пятниц».<sup>7</sup>

На восемнадцатой пятнице (9 апреля) было решено издать альманах из произведений члeпов кружка под названием «Иней». Главным редактором намечен был сам Случевский, редакторами — П. П. Гнедич и И. И. Ясинский, секретарем

<sup>1</sup> Аполлон Коринфский. Поэзия К. К. Случевского. СПб., [1899].

<sup>2</sup> «Биржевые ведомости», 1904, № 493.

<sup>3</sup> Валерий Брюсов. Поэт противоречий. «Весы», 1904, № 10, стр. 1—2.

<sup>4</sup> А. Федоров. Поэтическое творчество К. К. Случевского. В кн.: К. К. Случевский. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 50—51.

<sup>5</sup> Стихотворение Зенкевича опубликовано в его книге «Сквозь грозы лет» (Гослитиздат, М., 1962, стр. 192—194), отрывок — в статье А. В. Федорова о Случевском в большой серии «Библиотеки поэта» (стр. 49).

<sup>6</sup> Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. [М.], 1927, стр. 56.

<sup>7</sup> Альбом находится ныне в Центральном государственном архиве литературы и искусства в фонде Ф. Ф. Фидлера (ф. 518).

редакции — А. А. Коринфский, архивариусом — Ф. Ф. Фидлер, казначеем — В. В. Барятинский. Забегая вперед, отметим, что альманах вышел в свет только в следующем (1900-м) году и под другим названием — «Деница».

13 апреля состоялся внеочередной банкет в честь Случевского, прошедший очень торжественно и шумно, и регулярные вечера прервались до осени.

Девятнадцатая пятница (8 октября) открыла осенне-зимний сезон. Открытие было ознаменовано стихами хозяина:

В сознании любви и страха  
Смотрю я на грядущий год.  
Год возрожденья «Альманаха»,  
Что он нам даст и что возьмет?

Да, единение — есть сила,  
Здесь не одни мы, здесь и все,  
Кого в свой срок взяла могила  
В литературной их красе.

Блуждают милые нам тени  
Певцов, умолкнувших в свой срок,

Пред нами новые ступени,  
А в пройденных — для нас урок!

Пусть в гармонических мотивах  
Звучит родной нам русский стих,  
Гудит в приливах и отливах,  
Идет от мертвых и живых.

Бессмертна сила песнопенья...  
В ней есть свои оцепененья,  
Но также и могучий взлет.  
Так или иначе, — вперед!..

На двадцать третьей пятнице (5 ноября) собрание решило издавать юмористический четырехстраничный листок «Словцо», состоящий из экспромтов и шуточных афоризмов, с подписной платой в год 1 рубль, а в розничной продаже 5 копеек за номер. Ответственным редактором был избран поэт и переводчик Мольера и Шиллера В. С. Лихачев.<sup>8</sup> Материалом для этого издания должен был служить в основном альбом пятниц.

На этом же собрании была создана специальная комиссия для разработки устава кружка из трех лиц: В. П. Гайдебурова, В. М. Грибовского и В. А. Мазуркевича. Этот устав, кстати сказать, разработан не был.

На двадцать четвертой пятнице (12 ноября) снова обсуждался вопрос о листке «Словцо». Принято было категорическое решение печатать на страницах «Словца» произведения только членов кружка. Записано и такое решение: «Эпиграммы допускаются по выбору и усмотрению редактора, причем исключаются те, которые носят личный характер».

Двадцать пятая пятница (19 ноября), двадцать шестая (26 ноября) и двадцать седьмая (3 декабря) прошли в чтениях и обсуждении новых произведений. Читали стихи Фофанов, Льдов, Шуф. Выступал с переводами русских поэтов на немецкий язык Ф. Ф. Фидлер. На двадцать восьмой пятнице (17 декабря) обсуждалось предложение поэта К. Н. Льдова об издании силами кружка литературной хрестоматии. Это предложение было горячо одобрено самим Случевским, но осталось невыполненным из-за отсутствия средств.

Недавно сотрудником Исторического музея в Москве Т. П. Мазур найден архив Случевского, где обнаружена обширная переписка, касающаяся пятниц. Среди этой переписки сохранилось письмо К. Н. Льдова по поводу его предложения издать хрестоматию и альманах «Изборник». «...От „Изборника“ современной русской поэзии, — писал Льдов, — расширив рамки, естественно перейти к поэтической русской хрестоматии, составленной тоже коллективно, по общему разумению людей, которые ныне посвятили свою жизнь поэтическому творчеству. Не ясно ли, что такая общая редакция даст труд несравненно более авторитетный, чем хрестоматия, составленные учителями словесности? Притом такая хрестоматия будет доведена до наших дней и явится проводником для проникновения в жизнь и современной поэзии».<sup>9</sup> Как видно, предложение Льдова было интересным и ценным, и жаль, что оно не осуществилось.

На тридцать девятой пятнице (10 марта 1900 года) впервые появился среди гостей известный художник С. С. Соломко. Его появление отмечено экспромтом В. С. Лихачева:

В нашей упряжи  
Прибавилась постромка:  
На подмогу к нам  
Пожаловал Соломко!

С этого дня в альбоме появляются рисунки, портреты и шаржи.

Две пятницы, сорок третья и сорок четвертая, прошли без участия Случевского, уезжавшего в Москву. В альбоме они окрещены «пятницами без Робин-

<sup>8</sup> В «Денице» помещены отрывки из «Марии Стюарт» Шиллера в переводе В. С. Лихачева.

<sup>9</sup> Письмо К. Н. Льдова К. К. Случевскому от 15 декабря 1899 года. Опубликовано полностью Т. П. Мазур в сборнике «День поэзии» («Советский писатель», М., 1964, стр. 170—171).

зона» («Были пятницы, но не было Робинзона, и поэтому никто из сопятничников и не записал ни строки в альбом»).

На сорок пятой пятнице (28 апреля) было решено печатать в листке «Словцо» не только юмор, но и лирику. Материалов часто уже не хватало. Это решение зафиксировал Черниговец-Вишневецкий:

Остановилась жизнь «Словца»,  
Пошли ему, господь, ловца!

Сорок шестая пятница (17 ноября) с опозданием открыла очередной осенне-зимний сезон и состоялась опять без Случевского; он был болен и в альбоме сделал пометку: «Пятница опоздала по болезни моей».

А на сорок седьмой пятнице поэта Лихачева, по его просьбе, освободили от редактирования листка. Хлопот с изданием было много, а Лихачев был уже стар и немощен. На этом, кажется, листок и окончил свое недолгое существование. Вышло в свет только восемнадцать номеров, так как он издавался нерегулярно и с перерывами с мая до сентября.

Сорок восьмая и сорок девятая пятницы (1 и 8 декабря) сопровождалась докладами: И. И. Ясинского — о Валерии Брюсове и Зинаиды Гиппиус — о декадентстве и поэте А. М. Добролюбова.

На трех пятницах, шестьдесят седьмой, шестьдесят восьмой и шестьдесят девятой (ноябрь 1901 года), обсуждалось новое предложение К. Н. Льдова о создании на почве пятниц легализованного Общества поэзии и философии. Эта мысль была одобрена и поддержана Д. С. Мережковским и Н. М. Минским. Была избрана организационная комиссия и намечен состав членов общества. Все это делалось в связи с явным ухудшением здоровья Случевского и в предвидении близкой его смерти. Случевский сам поддерживал это предложение, так как чувствовал себя совсем плохо.

Семьдесят третья пятница состоялась 8 февраля 1902 года. Она была посвящена обсуждению влияния Пушкина на поэзию Тютчева. Вопрос поднят был Брюсовым. В альбоме есть два экспромта об этой пятнице. Один по поводу спора:

Иль нет занятия лучшего,  
Как сравнивать с Пушкиным — Тютчева?

*В. С. Лихачев*

Второй написан по поводу очередного выступления Льдова, предложившего издать сборник статей, посвященный этому спору:

Не на то еще готов  
Наш поэт почтенный — Льдов.

*А. Е. Зарин*

Зарин был прозаиком, но и он, как видно, не удержался от стихотворного экспромта.

Семьдесят девятая пятница была особенно многолюдной и торжественной. Она состоялась в ресторане Палкина 17 мая. По поводу этого торжества Н. Н. Вентцель написал:

Как молодой повеса ждет свиданий  
С какой-нибудь развратницей,  
Так я исполнен ожиданий  
Перед осенней пятницей!

А Вас. Ив. Немирович-Данченко записал в альбоме: «Как Робинзон, не желал бы расставаться с Пятницей!» Это был очередной перерыв — до осени.

На восемьдесят третьей пятнице читали стихи Брюсов, Минский, Сологуб, Мейснер, Мятлев, Черниговец, Вентцель и Рафалович. Рафаловичу усиленно протезировал Брюсов, печатая его стихи в альманахе «Северные цветы».

На восемьдесят пятой — шла беседа о богоискательстве. Стихи читали Мережковский, Минский и Лохвицкая.

На девяносто третьей пятнице (11 апреля 1903 года) альбом украсился четверостишием В. С. Лихачева:

Играют весело часы,  
Играют песню ту же нам.  
К столовой тянутся носы,  
Откуда пахнет ужином.

Девяносто пятая пятница (9 мая) зарегистрирована рукою сына Случевского — хозяин был болен. Поэт Ал. Мейснер вписал по этому случаю в альбом экспромт:



Над мрачной набережной Невской  
 Не все темно, не все мертво.  
 Над ней есть факел: есть Случевский,  
 Есть вечной правды торжество!

Последний сезон 1903 года открылся девяносто шестой пятницей (17 октября). Провел ее сам Случевский, а уже на девяносто седьмой он опять не присутствовал. В этот день в альбоме появилось несколько пожеланий ему скорейшего выздоровления:

Болезнь сидит у изголовья,  
 Но шесть поэтов собрались,  
 И вот хозяину здоровья  
 Желает даже дьявол-fils.

На девяносто восьмой пятнице много было разговоров о надвигающейся русско-японской войне. Царской Россией уже был арендован Порт-Артур и оккупирована Манчжурия. В воздухе за месяц-два до войны уже весьма ощутимо пахло порохом. Федор Сологуб подвел итог этой беседе, сочинив двустихие:

Живут на свете три фурии:  
 В Корее, в Японии, в Манчжурии.

На девяносто девятой пятнице (28 ноября) Случевский присутствовал, хотя и чувствовал себя совсем плохо, и его автограф в альбоме оказался последним.

Юбилейную, сотую пятницу провел сын Случевского, и прошла она грустно. Эта последняя пятница состоялась 12 декабря 1903 года. В альбоме она воспета Аполлоном Коринфским:

Без хозяина нам скучно,  
 И понятно — отчего:  
 Муза с песней неразлучна  
 Музы — дремлют без него!

Таким образом, пятницы Случевского просуществовали 63 месяца. На летний период (май—август) они, как правило, прекращались. По-видимому, собрания не устраивались и во время каникул — рождественских и пасхальных, а нередко происходили по два раза в месяц вместо четырех. Кроме того, пятницы переносились в случаях болезни или отъездов из Петербурга Случевского. Как бы то ни было, но состоявшихся, точно зафиксированных пятниц насчитывается ровно сто.

25 сентября 1904 года, в день смерти К. К. Случевского, писатели и поэты собрались в ресторане «Москва» и решили периодически собираться, назвав свое новое объединение «вечерами Случевского». Председателем нового общества был избран Ф. Ф. Фидлер. Эти вечера не имели уже постоянного, облюбованного пристанища. Они происходили на квартирах у В. П. Авенариуса, Н. М. Соколова, М. Г. Веселковой-Кильштет, В. А. Шуфа, Ф. К. Сологуба, А. Е. Зарина, И. И. Ясинского. Фидлер, Ясинский и Вентцель одновременно были председателями этого нового кружка, уже в третьей его разновидности. Вспомним, что пятницы Случевского были прямым продолжением пятниц Полонского, с той разницей только, что на вечерах Полонского много внимания уделялось музыке, а у Случевского это не практиковалось вовсе.

Общество неизменно пополнялось новыми лицами. На девятнадцатом вечере в него вступил крупнейший символист Вячеслав Иванов. По старой традиции Фидлером было заведено два альбома. В день своего вступления Вячеслав Иванов написал:

О, тень Случевского! Тебе привет  
 В кругу тобой излюбленных поэтов!  
 Я был тебе неведомый поэт,  
 Как звездочка среди сумеречных светов.

На четвертом году существования вечеров Случевского была, наконец, осуществлена мечта Льдова о легализации кружка. Кружок был легализован 17 апреля 1908 года, но продержался в этом состоянии недолго. В 1910 году он распался. Вернемся, однако, к пятницам.

Фофанов бывал на многих журфиксах: у Я. П. Полонского, В. И. Иксуль, у И. Е. Репина. В его стихотворной повести «Поэтесса» героиня охотно посещает литературные вечера:

Она внимала их речам  
 У М. в четверг по вечерам.

Здесь, видимо, речь идет о вечерах у А. Н. Майкова. Но мы не располагаем никакими данными о том, что Фофанов бывал у Майкова. В повести бегло перечислено несколько имен, да и то в зашифрованном виде (Л—ий, т. е.

Н. М. Ежов (1862—1942), писавший под псевдонимом Д. К. Ламанчский; А—ский, т. е. С. А. Андреевский (1847—1918) и т. д.).<sup>10</sup> Но следующий обширный список гостей несомненно относится к пятницам Случевского. Это тем более вероятно, что повесть «Поэтесса» печаталась, как говорится, по горячим следам — в первом полугодии 1899 года, т. е. на самой заре пятниц.<sup>11</sup>

Вот этот стихотворный список:

Там, словно гении в виденьях,  
Литературный ряд гостей, —  
В гостиных модных и на чтеньях, —  
Мелькнул и скрылся перед ней:  
Быков, Пятковский, Оболенский,  
Круглов, П. Вейнберг, А. Введенский,  
К. Барацевич, И. Щеглов,  
А. Сальников, Н. Соколов,  
В. Тихонов, Максим Белинский,<sup>12</sup>  
А. Леман, Чюмина, Н. Минский,  
Д. Григорович — джентльмен;  
Н. Лейкин — наш российский Твен,

А. Скабичевский, Засодимский,  
Д. Мережковский; лысый Фруг;  
В. Л. Величко — нежный друг,  
Ф. Фидлер — переводчик славный  
Поэтов русских; А. Зарин —  
как спичка тонкий господин;  
Н. Плиссский — кроткий и забавный;  
М. Альбов, В. А. Колмаков,  
Несмелов-Соловьев, и просто  
Владимир Соловьев, К. Льдов,  
И. И. Посадов-Горбунов; —  
Имен без малого ль не до ста...<sup>13</sup>

Вызывает некоторое сомнение, что в перечне не упомянут Случевский. Но это могло быть сделано с конспиративной целью (в предшествующем перечне Майков у него обозначен одной буквой М.), а может быть, и вследствие недоброжелательного отношения Фофанова к Случевскому.

Известно, например, что на торжественном вечере по поводу первой годовщины кружка на так называемой «сверхпятнице» Фофанов должен был прочитать стихи, посвященные Случевскому. Но Фофанов стихи демонстративно порвал и произнес вместо них «ругательное слово».

«— Ну, какой же это поэт, — заголосоил он, — кого мы чествуем, хотел бы я знать? Тайного советника, уродовавшего художественное слово всю свою жизнь!

Фофанова стали останавливать со всех сторон, но Случевский засмеялся и попросил не мешать. Он подошел к Фофанову и предложил ему выпить на „ты“.

— На „ты“ я могу с тобой выпить, — сказал Фофанов, — я уж тебя обругал как следует, но все же товарищем тебя я не могу признать. Ты не поэт, а сапожник!»<sup>14</sup>

Вот так относился к Случевскому Фофанов, игравший, по свидетельству И. И. Ясинского, первую скрипку на пятницах. Это свидетельство представляет особый интерес, так как поэт В. В. Уманов-Каплуновский писал мне: «В наш кружок „вечера Случевского“ Фофанова не принимали, да и нельзя было принять, так как он не стеснялся ни в поступках, ни в словах. Все это, конечно, относится уже к последнему его десятилетию (т. е. к периоду 1901—1911 годов, — В. С.). Раньше он был более нормальным и корректным».<sup>15</sup>

Правда, здесь речь идет не о пятницах, а о вечерах Случевского. Но вот аналогичный рассказ другого поэта, В. А. Мазуркевича. По его словам, Фофанов на пятницах бывал очень редко, и лично он, Мазуркевич, встретил его у Случевского только однажды, в марте 1899 года, когда Фофанов был приглашен Случевским для чтения новой своей поэмы «Необыкновенный роман» (надо полагать, что это была 17-я пятница). Чтение началось при очень большом числе собравшихся. Фофанов приехал не совсем трезвый, однако же читать начал и читал, как всегда, с огромным эмоциональным подъемом.

Кстати, об умении Фофанова читать существует немало свидетельств. Сергей Городецкий вспоминает, что слышал чтение Фофанова с подвывающими интонациями, которые переняли потом Виктор Гофман и Бальмонт.<sup>16</sup> Наиболее яркую картину набросал Репин: «Как бы ни была бедна, тесна и уж совсем некомфортна обстановка его кабинета, стояло только ему начать чтение своей пьесы — все преображалось... Голос поэта гремел и властно увлекал слушателей... Он внушал всем высокое, положительное настроение».<sup>17</sup>

Но продолжим рассказ Мазуркевича: «Подходя уже ко второй части поэмы, Фофанов поднял голову и увидел прямо перед собой стоящую на столе бронзовую статуэтку Пушкина.

<sup>10</sup> Иллюзии. Стихотворения К. М. Фофанова. СПб., 1900, стр. 382.

<sup>11</sup> См.: «Книжки Недели», 1899, №№ 1—4, 6—7.

<sup>12</sup> Псевдоним И. И. Ясинского.

<sup>13</sup> Иллюзии, стр. 388.

<sup>14</sup> Иер. Ясинский. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.—Л., 1926, стр. 213.

<sup>15</sup> Письмо В. В. Уманова-Каплуновского к В. В. Смиренскому от 14 февраля 1936 года.

<sup>16</sup> Письмо С. Городецкого к В. В. Смиренскому от 3 ноября 1964 года.

<sup>17</sup> «Дачница», 1912, № 1, стр. 2.

Пушкин стоял спиной к нему, привычно заложив правую руку за борт и наклонив голову.

— Ну вот, раздраженно и горько произнес Фофанов, я тут поэму читаю, а он ко мне задом повернулся!

Надо сказать, что Фофанов употребил тут более нескромное выражение.<sup>18</sup>

У Случевского, как мы уже говорили, собирались и светские люди. Бывали генералы, графы, князья, присутствовало много женщин. Произнесенная Фофановым фраза произвела впечатление разорвавшейся бомбы.<sup>19</sup>

Вечер был сорван. Гости шокированы, хозяин — обижен. Однако эпизод относится к 1899 году, а Случевский умер в 1904-м. Существуют неопровержимые данные, свидетельствующие о том, что он до конца жизни поддерживал с Фофановым дружеские отношения.<sup>20</sup>

Возможно, что после скандальной выходки Фофанова отношения между ними были натянутыми, но переписка, во всяком случае, велась, и несомненно, что именно в первый год пятниц Фофанов бывал на них регулярно.

В дальнейшем Фофанов жил за городом и пятницы действительно посещал реже. Сохранился любопытный экспромт Фофанова по поводу пятниц:

Дачники и дачницы  
Все съехались теперь,  
И вот для вашей пятницы  
Опять раскрыта дверь.

И мне, когда по Невскому  
Я совершаю путь,  
Случается к Случевскому  
Случайно заглянуть.<sup>21</sup>

С той же семнадцатой пятницей связана телеграмма Льдова, не присутствовавшего на вечере:

Соратники, соратницы,  
Шлю тост на берег Невский,  
Да процветают пятницы,  
Да здравствует Случевский!

Эта телеграмма показательна. Она является еще одним подтверждением своеобразного культа, которым был окружен Случевский. Кроме того, она свидетельствует об исключительном внимании к пятницам со стороны Льдова. Он аккуратно посещал все вечера, а в редкие случаи своего вынужденного отсутствия обязательно присылал или письмо, или стихи, или какое-нибудь предложение.

Это был мятущийся человек, не обладавший большим талантом, но ему были свойственны благие порывы. Жизнь свою он окончил в эмиграции, в Бельгии.

Одна из пятниц была целиком посвящена широкому обсуждению брюсовских переводов Метерлинка. По поводу одного из прочитанных Брюсовым переводов Случевский сказал: «Я бы сделал из этого великолепное стихотворение!» В своих «Дневниках» Брюсов подтверждает: «Он бы сделал. Ибо он многое может!»<sup>22</sup>

Здесь же Брюсов засвидетельствовал небезынтересный эпизод, происшедший на вечере, посвященном самому хозяину дома. Случевский по просьбе собравшихся читал новые стихи. Бальмонт, выпив больше трех рюмок, подсел к Случевскому и стал его восхвалять:

«У вас есть великие вещи, вы сами не подозреваете, что вы создали! Вот мы читали „Элоа“, и Брюсов сказал — да! это не Лермонтов!»

Случевский покраснел, заволновался, потерялся, не зная, что говорить.<sup>23</sup>

И этот эпизод свидетельствует о повышенном интересе молодых поэтов к Случевскому.

Среди постоянных гостей Случевского встречалось очень много длинноволосых. Следуя тогдашней артистической моде, львиные гривы носили Фофанов, Ясинский, Измайлов, Коринфский, Льдов и многие другие. Кто-то из поэтов написал по этому поводу злую, но остроумную эпиграмму:

По тяжести волос своих  
Они — Авессаломы.  
Но ценят сочиненья их,  
Увы, на вес соломы!

Установить автора этой эпиграммы, сообщенной мне артистом Н. Н. Урванцовым, не удалось. Ясно только, что написана она умелой рукой. Можно почти

<sup>18</sup> Письмо В. А. Мазуркевича к В. В. Смиренскому от 20 мая 1925 года.

<sup>19</sup> Этот эпизод описан в «Дневниках» Брюсова (стр. 65).

<sup>20</sup> Сохранились письма Случевского к К. М. Фофанову (ЦГАЛИ, ф. 520).

<sup>21</sup> Об этом экспромте см. мою заметку в газете «Комсомолец» (Ростов, 1965, № 76).

<sup>22</sup> Валерий Брюсов. Дневники, стр. 64.

<sup>23</sup> Там же.

с уверенностью предположить, что автором эпиграммы был один из любителей и мастеров составной рифмы, последователь Д. Д. Минаева — Вентцель.

Ясинский вспоминает, что «у Случевского бывало много начинающих поэтов с прелестными лицами и слабыми стихами».<sup>24</sup> По всей вероятности, он имел в виду юную дочь Случевского Шуру, Лидию Лебедеву и Татьяну Львовну Щепкину-Куперник.

Сохранился рассказ Татьяны Львовны об одной из пятниц Случевского.

«Ж. Случевского знала и бывала у него несколько раз. Это был по внешности настоящий петербургский чиновник. Таким можно было бы сыграть мужа Анны Карениной. Но он очень хорошо относился к молодым поэтам, и на его пятницах было всегда многолюдно и интересно.

Существовал обычай, по которому у него всегда кто-нибудь читал новые стихи, а потом присутствовавшие обсуждали их.

Припоминаю забавный инцидент, свидетелем которого я была. Помню как сейчас его корректный, в темных тонах, кабинет. Много народу. Все уже в сборе. Вдруг отворяется дверь и входит миловидная блондинка с косами à la Гретхен и холодными голубыми глазами, а за ней невысокий человек с бородкой.

Сосед мне говорит: это Гиппиус и Мережковский! Я с интересом глядела на них, вспоминая рассказ, как она пришла в редакцию „Вестника Европы“ и Стасюлевич (редактор) сказал ей:

— Повесть интересная, но попросите вашего батюшку зайти ко мне поговорить: там есть некоторые не совсем удобные для печати места, какие именно я не могу объяснить такой молодой девушке, как Вы.

А она ему спокойно ответила:

— Не стесняйтесь, автор я, а не мой батюшка!

Какой-то поэт, по просьбе хозяина, стал читать стихи. Когда он окончил (не помню, какие были стихи, что-то среднее — о природе, о любви), Случевский предложил присутствующим высказаться. Все сначала молчали. Потом раздался ясный, чистый голос:

— Я могу сказать одно: эти стихи *не* прекрасны! (говорила Гиппиус).

— Вот именно, не прекрасны, — как эхо повторил Мережковский.

Г и п и у с. А, значит, и не святы.

М е р е ж к о в с к и й. Вот именно, и не святы!

Г и п п и у с (исчерпывающим тоном). А, значит, и не нужны.

И отвернулась, не ожидая возражений, в то время как Мережковский за ней повторил: Вот именно, и не нужны!

Я не убавила и не прибавила тут ни одного слова. После этого бедный поэт куда-то исчез. Стали просить меня прочесть мои стихи. Я улыбнулась и отказалась. Вот вам страничка моих воспоминаний.

Фофанова я видела мельком и только поразила несоответствием его внешности, какой-то жалкой, забытой и некрасивой, с его стихами „Звезды ясные, звезды прекрасные“.<sup>25</sup>

Пятницы, как правило, проходили в обстановке дружеской и непринужденной. Вечер с более или менее определенной программой можно насчитать лишь 30.

Четырнадцать пятниц были посвящены чисто организационным вопросам: первая — открытию, сотая — закрытию; на двенадцати вечерах обсуждались издание листка «Словцо» и альманаха «Денница», составление литературной хрестоматии и разработка устава (последнему вопросу было отведено три вечера).

Из тематических пятниц отметим: доклад о поэзии Брюсова, доклад о декадентстве, вечер переводов Метерлинка и Фидлера, вечера Случевского, Фофанова, Коринфского и Льдова. Известен еще вечер с выступлением Мережковского и Гиппиус, три банкета, беседы о Пушкине и Тютчеве, о русско-японской войне, о богоискательстве и вечер шуточных стихов.

Основной состав посетителей постоянно печатался в «Словце». Они же участвовали в альманахе «Денница» и активно сотрудничали во всех тогдашних петербургских журналах, толстых и тонких. Если просмотреть популярный в свое время «Чтец-декламатор» Самоненко, то мы встретим в нем имена почти всех кружковцев. Устраивались и публичные выступления, в те годы редкие, преимущественно — с благотворительной целью.

Это была дружная и сплоченная когорта, работавшая под эгидой Случевского. Как говорит Брюсов, пятничные собрания поэты называли своей академией — вольной академией художественного слова.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Иер. Я с и н с к и й. Роман моей жизни, стр. 214.

<sup>25</sup> Письмо Т. Л. Щепкиной к Б. А. Леонтьеву от 23 сентября 1951 года.

<sup>26</sup> Валерий Брюсов. Дневники, стр. 54; см. также письмо К. Н. Льдова в «Дне поэзии» (стр. 170).

Одной из моих задач было установить наиболее полный и точный список участников пятниц. И эта задача оказалась отнюдь не из легких. Предлагаемый ниже алфавитный указатель составлен по разным источникам. Насчитывается в нем 98 имен (исключая самого К. К. Случевского). Прежде всего использована мною статья П. М. Головачева,<sup>27</sup> который, в свою очередь, пользовался альбомом пятниц и дневниками Ф. Ф. Фидлера. По этим материалам твердо установлено 65 имен. Из стихотворного фофановского списка мною принято еще 19 имен. Остальные 14 установлены по альманаху «Денница»<sup>28</sup> и на основании устных и письменных свидетельств современников, с которыми мне в свое время доводилось встречаться.

В фофановском списке перечислено 31 имя, причем только 12 упомянутых здесь лиц фигурируют в официальном литературе, посвященной пятницам. Дело в том, что существующие официальные списки охватывают только тех, кто записывал свои стихи, экспромты и афоризмы в альбом пятниц, что делали, однако, не все члены кружка.

В альбоме очень мало записей прозаиков, не участвовали в нем и критики и тем более — историки и журналисты. Альбом заполнялся преимущественно поэтами, причем и открыт он был не сразу, а только на двенадцатой пятнице.

Фофановский список относится к первому сезону пятниц, т. е. к осени 1898 года—весне 1899 года, когда на первых порах еще приходили к Случевскому посетители пятниц Полонского. В дальнейшем многие из них отсеялись. Кружок же Случевского непрерывно пополнялся, что уже не нашло отражения у Фофанова.

Фофановский список заслуживает внимания и доверия потому, что он составлен по горячим следам. С меньшим доверием следует относиться к более поздним воспоминаниям. Так, например, И. И. Ясинский называет в числе членов кружка писателя В. И. Бибикова.<sup>29</sup> Это явная аберрация памяти: Бибиков умер в 1892 году, за 6 лет до возникновения пятниц! Или С. М. Городецкий пишет: «Будущие символисты еще не были таковыми, когда бывали в кружке Случевского».<sup>30</sup> Это тоже ошибка. Первый сборник символистов вышел в 1894 году, а к началу пятниц их было издано три. Об ошибке В. А. Мазуркевича мы уже говорили.

Не вызывает сомнения участие (хотя бы в качестве гостей) следующих лиц: Ю. И. Безродной, которая изредка сопровождала своего мужа, поэта Н. М. Минского, юной поэтессы Зинаиды Ц. — жены П. В. Быкова, старых друзей Случевского Л. Б. Вейнберга, Н. А. Котляревского, М. Н. Ремезова, С. С. Трубачева.<sup>31</sup>

Следовательно, не бесспорным является участие в пятницах всего нескольких лиц, не упомянутых ни в одном из списков: Л. Н. Афанасьева, Г. А. Галиной, А. А. Измайлова, И. М. Касаткина, Л. М. Медведева, К. П. Медведского и П. П. Перцова. Но об участии в кружке Касаткина свидетельствуют приведенные выше стихи Михаила Зенкевича. П. П. Перцов редактировал журнал «Новый путь», где предоставлял немало места, помимо символистов, Случевскому и Фофанову. Трудно представить, чтобы он не интересовался пятницами!

Молодые поэты Леонид Афанасьев, Глафира Галина и Лев Медведев находились тогда в Петербурге, и их участие в пятницах просто могло не найт отражения в списках: выступать они, вероятно, стеснялись и в альбом ничего не писали.

Что касается Измайлова, то, как уже было сказано, он знал Случевского, любил его и писал о нем. В свою очередь, Случевский высоко ценил критические работы Измайлова и участие его в пятницах никакому сомнению не подлежит (см. далее дарственную надпись Случевского).

Таким образом, мною установлено, что пятницы Случевского посещали следующие лица:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Авенариус В. П. (1839—1923).                | 8. Барятинский В. В. (1874—умер в эмиграции в конце 30-х—начале 40-х годов). |
| 2. Альбов М. Н. (1851—1911).                   | 9. Безродная Ю. И. (1859—1910).  |
| 3. Андреевский С. А. (1847—1918), юрист, поэт. | 10. Брюсов В. Я. (1873—1924).  |
| 4. Афанасьев Л. Н. (1864—1920),                | 11. Будищев А. Н. (1867—1916).   |
| 5. Бальмонт К. Д. (1867—1942).                 | 12. Бунин И. А. (1870—1953).   |
| 6. Баранцевич К. С. (1851—1927).               | 13. Буренин В. П. (1841—1926).   |
| 7. Бартенев П. И. (1829—1912), историк.        | 14. Быков П. В. (1843—1930).   |

<sup>27</sup> [П. М. Головачев]. «Пятницы» и «вечера Случевского». «С.-Петербургские ведомости», 1909, № 28 (в нашем сообщении использован ряд материалов, приведенных в этой статье).

<sup>28</sup> Напомним, что в «Деннице» сотрудничали только участники пятниц.

<sup>29</sup> Иер. Ясинский. Роман моей жизни, стр. 173—178.

<sup>30</sup> Письмо С. М. Городецкого к В. В. Смиренскому от 3 сентября 1964 года.

<sup>31</sup> Случевский посвящал им стихи (см.: К. К. Случевский. Стихотворения и поэмы, стр. 116, 164, 209, 430).

15. Быкова З. И. (1878—1941).
16. Введенский А. И. (1844—1909), историк литературы.
17. Вейнберг Л. Б. (1853—1901), историк, публицист.
18. Вейнберг П. И. (1830—1908).
19. Величко В. Л. (1860—1904).
20. Вентцель Н. Н. (1855—1920).
21. Гайдебуров В. П. (1866—1918), издатель «Недели».
22. Галина-Эйнерлинг Г. А. (1873—1942).
23. Гиляровский В. А. (1853—1935).
24. Гиппиус З. Н. (1869—1945).
25. Гнедич П. П. (1855—1925).
26. Голешицев-Кутузов А. А. (1848—1913).
27. Горбунов-Посадов И. И. (1864—1940).
28. Грибовский В. М. (1867—?), историк.
29. Григорович Д. В. (1822—1899).
30. Зарин А. Е. (1863—1924).
31. Засодимский П. В. (1843—1912).
32. Измайлов А. А. (1873—1921).
33. Касаткин И. М. (1880—1938).
34. Касаткин-Ростовский Ф. Н. (?—?).
35. Квашнин-Самарин Е. Н. (1879—1921).
36. Колмаков В. А. (?—?).
37. Коринфский А. А. (1868—1936).
38. Котляревский Н. А. (1863—1925).
39. Краснов П. Н. (1866—?).
40. Круглов А. В. (1853—1915).
41. Крылов В. А. (1838—1906).
42. Лебедев В. П. (1869—1939).
43. Лебедева Лидия (1880—?).
44. Лейкин Н. А. (1841—1906).
45. Леман А. И. (1859—1913).
46. Лихачев В. С. (1849—1910).
47. Лохвицкая М. А. (1869—1905).
48. Льдов К. Н. (1862—после 1936).
49. Мазуркевич В. А. (1871—1942).
50. Медведев Л. М. (1865—1904).
51. Медведский К. П. (1867—1922).
52. Мейснер А. Ф. (1865—1922).
53. Мережковский Д. С. (1865—1941).
54. Минский Н. М. (1855(1856?)—1937).
55. Михаловский Д. Л. (1828—1905).
56. Михневич В. О. (1841—1899).
57. Мюр В. К. (1852—1920).
58. Мятлев В. П. (1866—?).
59. Немирович-Данченко Вас. И. (1848—1936).
60. Оболенский Л. Е. (1845—1906).
61. Перцов П. П. (1868—1947), редактор журнала «Новый путь».
62. Плиский Н. Н. (1865—1918).
63. Позняков Н. И. (1856—1910).
64. Порфирьев П. Ф. (1870—1903).
65. Пятковский А. П. (1840—1904).
66. Рафалович С. Л. (1875—?).
67. Ремезов М. Н. (1835—1901).
68. Романова В. (?—?).
69. Рудич В. И. (1872—?).
70. Сальников А. Н. (1851—1909).
71. Сафонов С. А. (1867—1904).
72. Скабичевский А. М. (1838—1910).
73. Случевская А. К. (1884—1941).
74. Случевский К. К. (1872—1905).
75. Соколов И. И. (1868—1918).
76. Соколов Н. М. (1860—1908).
77. Соловьев В. С. (1853—1900).
78. Соловьев-Несмелов Н. А. (1849—1901).
79. Соловьева-Allegro П. С. (1867—1924).
80. Сологуб Ф. К. (1863—1927).
81. Соломко С. С. (1870—1928).
82. Сыромятников-Сигма С. Н. (1864—1934).
83. Тихонов-Луговой А. А. (1853—1914).
84. Трубачев С. С. (1864—1907), редактор «Вестника иностранной литературы».
85. Уманов-Каплуновский В. В. (1865—1937).
86. Ухтомский Э. Э. (1861—1921).
87. Федоров А. М. (1868—1949).
88. Фельдман О. И. (1862—1910), психиатр.
89. Фидлер Ф. Ф. (1859—1917).
90. Фофанов К. М. (1862—1911).
91. Фруг С. Н. (1860—1916).
92. Цертелев Д. Н. (1852—1911).
93. Черниговец-Вишневецкий Ф. В. (1838—1916).
94. Чюмина О. М. (1864—1909).
95. Шуф В. А. (1865—1914).
96. Щеглов-Леонтьев И. Л. (1855—1911).
97. Шепкина-Куперник Т. Л. (1874—1952).
98. Ясинский И. И. (1850—1931).

Как правильно отметил в стихах Фофанов, в списке насчитывается «имен без малого ль не до ста!» Правда, некоторые из перечисленных лиц побывали на пятницах один-два раза (например, М. Н. Альбов, Д. В. Григорович, Н. А. Лейкин). За исключением художника С. С. Соломко и психиатра О. И. Фельдмана, все участники пятниц — литераторы: поэты, прозаики, критики, журналисты. Отметим, что В. П. Буренин, А. А. Измайлов, Н. А. Котляревский, П. Краснов и К. П. Медведский писали о Случевском.<sup>32</sup>

Среди перечисленных писателей и поэтов встречается с десяток имен, наглухо забытых. Никто не помнит, скажем, поэтов Афанасьева, Медведева, Порфирова, младших Случевских, прозаика Лемана, публициста С. Трубачева и др. О них придется сказать несколько слов.

1. Леонид Николаевич Афанасьев, поэт, начал литературную деятельность в 1882 году, активно сотрудничал в журналах «Нива», «Русская мысль», «Неделя» и «Наблюдатель». Автор двух сборников стихотворений (1896, 1901).

<sup>32</sup> А. А. Измайлов — «Биржевые ведомости», 1904, № 493; К. П. Медведский — «Исторический вестник», 1894, № 9, стр. 746—759; П. Краснов — «Книжки Недели», 1898, № 9, стр. 132—144; В. П. Буренин — «Новое время», 1898, № 8117. Н. А. Котляревский выдвигал Случевского на соискание Пушкинской премии.

2. Анатолий Иванович Леман, прозаик и музыкант, играл на скрипке, а по словам Чехова, лучше всего — на бильярде.<sup>33</sup> Действительно, Леман был выдающимся мастером бильярда и автором популярного руководства по этой игре. Но он же писал повести и рассказы, печатавшиеся в толстых журналах и изданные отдельной книгой. В литературе большей известностью пользовалась жена Лемана Л. А. Лашеева, писавшая под псевдонимом Марк Басанин.

3. Лев Михайлович Медведев, поэт, сотрудник журналов «Нива», «Русская мысль», «Вестник Европы». Много писал для детей, автор книг: «В семье», «Мирные песни» и «Крымские сонаты».

4. Петр Федорович Порфи́ров, поэт и очень талантливый переводчик. Умер 33 лет, успев издать только одну поэму «Первая любовь» (1899) и переводы Горация в трех томах (выдержали два издания: 1901, 1902). Посмертный сборник стихов Порфи́рова вышел с предисловием А. А. Коринфского в 1908 году.

5. Константин Константинович Случевский, младший сын поэта, тоже поэт, писавший под псевдонимом «Лейтенант С», был морским офицером, погиб в Цусимском бою. Сборник его стихов издан посмертно в 1907 году.

6. Александра Константиновна Случевская (Шура, Ара), дочь поэта. В период пятниц была еще подростком, но уже проявляла большой интерес к стихам. Позднее, на вечерах Случевского, она была избрана почетным членом кружка, и одно из ее появлений на собрании Н. Н. Вентцель встретил восторженными стихами:

И тьма вокруг и в сердце мгла,  
И все так сумрачно и хмуро.  
Вдруг солнца луч: она вошла!  
Так вот какая стала Шура!

Что опубликовала А. К. Случевская и вообще печаталась ли, осталось пока не выясненным. По свидетельству Брюсова, сам Случевский очень хвалил стихи дочери.<sup>34</sup> Умерла она в эмиграции, в годы войны.

7. Николай Магвеевич Соколов, поэт и прозаик. Начал печататься в 1881 году. Недолгое время был цензором. Автор двух книг стихотворений (1899, 1905) и двух историко-литературных работ — «Эпос и лирика А. К. Толстого» и «Лирика Я. Полонского». Заслуживают внимания сделанные Соколовым переводы «Золотого осла» Апулея и философских трудов Канта и Шопенгауэра.

8. Николай Александрович Соловьев-Несмелов, прозаик. Известен как детский писатель. Автор двухтомника рассказов «Среди людей» и «Незаметные люди» (1897) и биографической повести о крестьянском поэте И. В. Сурикове (1884).

9. Сергей Семенович Трубачев, историк литературы и публицист, давний личный друг Случевского (ему посвящен цикл стихотворений «Мурманские отголоски»). У Трубачева до открытия пятниц устраивались тоже литературные вечера, на которых бывали поэты Полонский, Случевский, Коринфский и артисты К. В. Варламов, В. Н. Давыдов, В. П. Далматов, П. В. Бравич, Л. Б. Яворская, Н. Н. Ходотов и П. Н. Орленев.<sup>35</sup> Часть этих гостей впоследствии посещала пятницы.

10. Федор Владимирович Черниговец-Вишневский, поэт, отставной генерал-майор. Выступил впервые в печати в 1856 году. Сборник его стихов издан в 1892 году. Черниговец перевел стихи Гейне, Леопарди, Эдгара По и перевел несколько философских работ Шопенгауэра, что сблизило его со Случевским.

Есть еще два имени, на которых хотелось бы остановиться. Это — Блок и критик А. Л. Вольнский. Оговоримся сразу же, что официальных данных о том, что Блок бывал у Случевского, — нет. И в литературе о Блоке, и в его дневниках не только пятницы, но и сам Случевский обойдены молчанием. Однако же, по свидетельству писателя Л. И. Борисова, в кабинете Блока под одной из книжных полок висел портрет поэта. Следовательно, Блок его ценил.<sup>36</sup> К тому же существуют документальные данные о том, что в более поздних вечерах Случевского Блок участие принимал.<sup>37</sup>

Мог ли Блок не побывать на пятницах, когда все его друзья-символисты — Брюсов, Гишпиус, Мережковский и Сологуб — там постоянно бывали? Не забудем, что и Владимир Соловьев, и университетские профессора, у которых учился Блок — Введенский и Грибовский — тоже бывали на пятницах Случевского.

Вполне вероятно, что Блок, как и многие другие молодые поэты, не выступал и ничего не писал в альбом, поэтому его присутствие могло остаться незамеченным.

<sup>33</sup> См.: А. П. Чехов, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М., 1956, стр. 224.

<sup>34</sup> Валерий Брюсов. Дневники, стр. 118.

<sup>35</sup> Н. Н. Ходотов. Близкое—далекое. Изд. «Искусство», Л.—М., 1962, стр. 113; Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. Изд. «Искусство», Л.—М., 1961, стр. 99.

<sup>36</sup> Письмо Л. И. Борисова к В. В. Смиренскому от 1 сентября 1964 года.

<sup>37</sup> «С.-Петербургские ведомости», 1909, № 28.

15. Русская литература, № 3, 1965 г.

Относительно участия в пятницах А. Л. Волынского официальных свидетельств тоже нет, но есть косвенное. Поэт С. М. Городецкий сообщил мне любопытную эпиграмму В. П. Буренина, опубликованную в 1902 году:

Четыре пламенных страдальца  
Волынский, Минский, я и Фруг,  
Засунув в нос четыре пальца,  
Философами стали вдруг! <sup>38</sup>

Возникает естественный вопрос: почему все четыре поименованных литератора стали вдруг философами?

В Петербурге существовало известное Религиозное философское общество, куда все они могли одновременно вступить. Но очень сомнительно, что в этом обществе состоял Буренин. Вероятнее предположить, что в эпиграмме речь идет о пятницах. Мы знаем, что Буренин, Минский и Фруг были постоянными членами пятниц. Знаем также, что среди членов этого кружка было немало философов и любителей философии. Для Волынского это была вполне подходящая среда...

В списке, несмотря на долгие разыскания, осталось несколько лиц, даты рождения и смерти которых установить не удалось. Во всех справочниках сведения о них отсутствуют; приводимые же в некоторых изданиях даты — плод явных недоразумений. Так, например, в «Дневниках» Брюсова фигурирует участник пятниц Мятлев. Однако указанные в примечании (стр. 182) инициалы и годы рождения и смерти принадлежат его однофамильцу И. И. (Ишке?) Мятлеву — другу М. Ю. Лермонтова (1796—1844). К пятницам он, разумеется, никакого отношения не имел.

Вот, в сущности, все, что мне удалось собрать о жизни поэтического кружка, сыгравшего заметную роль в развитии русской поэзии начала века и воспитавшего немало писателей и поэтов.

В заключение еще два слова о самом Случевском. Как известно, у него была странная судьба: первые его стихи появились в 1857 году и были жестоко осмеяны; он умолк на долгие годы. Только в 1871 году, и то анонимно, он вернулся к литературной работе. Первую свою книгу стихотворений, вышедшую в 1880 году, он счел нужным преподнести Ф. М. Достоевскому, которого он лично знал, почитал и любил. Книгу эту мне удалось приобрести. Надпись на ней гласит:

«Ф. М. Достоевскому, от одного из самых почтительных поклонников его.  
Автор.

19 октября 1880».

Вторая надпись, более поздняя, сделана на шеститомном собрании сочинений, подаренном автором критику А. А. Измайлову:

«От души почитаю А. А. Измайлова и желал бы иметь от него подобную же оценку.

20 янв. 1903».

К. Случевский.

**Н. ЖЕЛТОВА**

## В. В. СТАСОВ О ГОРЬКОМ

Многочисленные статьи, исследования В. В. Стасова, посвященные вопросам музыкального и изобразительного искусства, а также обширная переписка с современниками раскрывают неутомимую деятельность талантливого русского критика-демократа.

При некоторых личных пристрастиях, порой заблуждениях Стасов стойко пронес через всю свою жизнь верность демократическим воззрениям, которые сформировались у него под воздействием Белинского, Чернышевского, Герцена. Стасов вдохновлял на служение народу «могучую кучку» музыкантов, художников-передвижников, проявлял интерес к зарождавшемуся пролетарскому искусству, горячо поддерживал революционное творчество Горького.

М. Мусоргский, И. Репин, Л. Толстой, М. Горький и многие другие выдающиеся деятели русского искусства были знакомы со Стасовым, испытывали на себе его благотворное влияние и в свою очередь воздействовали на него.

Один из любопытных и ярких фактов в биографии Стасова — знакомство и дружба критика с Максимом Горьким.

Идейно-эстетическое сближение Стасова и Горького можно наблюдать с самого начала творчества писателя. Еще в 90-е годы Горький высказывал положе-

<sup>38</sup> Письмо С. М. Городецкого В. В. Смиренскому от 3 ноября 1964 года.



ния, которые перекликаются с позицией Стасова, непримиримо относившегося к декадентскому искусству.<sup>1</sup>

Верностью жизненной правде привлекло внимание Стасова гениальное полотно Репина «Бурлаки на Волге», поэтому критик в 1873 году выступил с горячей его поддержкой и пропагандой: «Г-н Репин — реалист, как Гоголь, — писал Стасов, — и столько же, как он, глубоко национален. Со смелостью, у нас беспримерною, он оставил и последние помыслы о чем-нибудь идеальном в искусстве, и окунулся с головою во всю глупяну народной жизни, народных интересов, народной щемящей действительности.

Взгляните только на „Бурлаков“ г. Репина, и вы тотчас же принуждены будете сознаться, что подобного сюжета никто еще не смел брать у нас, и что подобной глубоко потрясающей картины из народной русской жизни вы еще не видали, даром что и этот сюжет, и эта задача уже давно стоят перед нами и нашими художниками».<sup>2</sup>

Известны переживания Стасова в связи с временным увлечением Репина модернизмом. В письме Л. Н. Толстому 9 декабря 1894 года он взволнованно писал: «...я говорю про бывшего своего приятеля, более чем 20-летнего друга и предмет восхищения — говорю про Репина. Двадцать лет он был чудесен, великолепен, орлом летел вперед, а теперь лягушкой только прыгает вкривь и вкось и кое-что квакает — в красивых словах, правда, но бестолково, нелепо и безумно, точно Григорий Ге несчастный!.. Репин нынче сделался проповедником „искусства для искусства“, необходимости искусства быть без содержания и мысли и только состоять из одной виртуозности и техники».<sup>3</sup> Заявление Репина о разрыве с журналом «Мир искусства»,<sup>4</sup> враждебно относившемся к ряду видных художников, к подлинным завоеваниям искусства, было встречено Стасовым восторженно: «...вы может быть знаете уже, — писал он Л. Толстому, — что с Репиным тоже случилось „Воскресение“, светлое и неожиданное. Когда Репин напечатал свое изумительное отречение, я, несмотря на то, что лежал больной и насилу поворачивал голову, а тотчас нацарапал ему несколько слов карандашом, и он прилетел ко мне спустя всего лишь несколько часов, как мы обнялись, после 6-и лет разлуки и вражды!»<sup>5</sup>

Горький в корреспонденциях с Нижегородской выставки, в публицистических очерках и статьях, письмах также отстаивал принципы реализма. Полемицировал писатель и с эстетскими заявлениями Репина, которые еще имели место после письма художника «По адресу „Мира Искусства“». Горький, как и Стасов, подчеркивал, что глубокая связь творчества Репина с жизнью является источником лучших произведений, обладающих огромной силой идейно-художественного воздействия. «...Когда я посмотрю, — писал Горький Репину, — на умирающего царевича, убитого Грозным, и потом на этих заповорочцев, заливающих здоровьем хотом, на Николая, готового лечь за человека костями, и на проводника-татарина с его самодвольной, живоотно-красивой рожей, мне все это — талантливое, большое, яркое и истинное, — все это говорит мне: вот искусство! Вот как оно широко должно брать жизнь!»<sup>6</sup>

Хотя горьковская позиция объективно оказалась созвучной основным принципам стасовской эстетики, критик не сразу принял творчество писателя. Он настороженно относился к шумному успеху Горького у русской и зарубежной публики в конце 90-х — начале 900-х годов. Так, в письме Д. В. Стасову 1 декабря 1900 года он пишет: «Вон в субботу была напечатана моя статья против декадентов («Шахматный ход декадентов», — *Н. Ж.*). Ну, хорошо. Несколько человек, особенно м-ме Бём, Попка, Ропет и еще кое-кто написали мне восторженные письма, где хвалят статью эту как черт знает что. Но из всех более близких и знакомых никто — ни единого слова, хотя обыкновенно я слышу много похвал самым третьестепенным и четвертостепенным людям и вещам. Горький и иные».<sup>7</sup> Возможно, что и Горького Стасову расхваливал именно Репин, восторженно приветствовавший сочинения Горького: «Очень, очень благодарен Вам за книги Ваши, — писал Репин писателю. — Вот книги, кот[орые] мне необыкновенно симпатичны и доставляют истинное наслаждение. Эта глубокая новость

<sup>1</sup> См. статью Э. П. Гомберг «В. В. Стасов в борьбе с декадентством» (в нн.: История искусства. Изд. Ленинградского университета, 1954 («Ученые записки Ленинградского государственного университета, № 160, серия исторических наук, вып. 20)).

<sup>2</sup> В. В. Стасов, Избранное, т. I. Изд. «Искусство». М.—Л., 1950, стр. 67—68.

<sup>3</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 153.

<sup>4</sup> И. Е. Репин. По адресу «Мира Искусства» (письмо в редакцию). «Нива», 1899, № 15, стр. 298—300.

<sup>5</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906, стр. 227.

<sup>6</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 102.

<sup>7</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2. Музгиз, М., 1962, стр. 53.

жизни в этом казалось бы опошленном круге людей улавливается только истинными и большими талантами».<sup>8</sup>

В. В. Стасов же до личного знакомства с Горьким, до более обстоятельного прочтения произведений писателя высказывался о нем даже с антипатией. Он сочувственно воспринимает сравнение Горького с романтиком Марлинским. 16 января 1901 года в письме В. Д. Комаровой, рассказывая о посещении Л. Толстого, он, не опровергая, приводит отрицательное суждение о Горьком: «...он вдруг собрался и сказал: „Хотите, прочитаю вот эту новую вещичку Горького?“ («Песня о слепых», — Н. Ж.).

Ты поймешь, как я ухватился. Он опять говорит: „Не люблю я этого Горького. Мало правды, и все, все преувеличено. . . Я не люблю, даже терпеть не могу Буренина, а он иногда правду скажет, и вот нынче тоже правду сказал: этот Горький — настоящий Марлинский со своими преувеличениями и надутостью языка. . .“<sup>9</sup>

Непрязненное отношение Стасова к Горькому, характерное для первоначального отношения критика к писателю, объясняется, конечно, не только недоразумением, недопониманием или обиженным старческим самолюбием, а отражает также сложность, противоречивость восприятия горьковского творчества современниками, в том числе даже теми, идейно-эстетические позиции которых находили в произведениях писателя свое дальнейшее развитие.

В. В. Стасов, постоянно напоминавший о необходимости давать правдивое изображение современности, ратовавший за активное отношение искусства к действительности, не сразу, однако, почувствовал боевое, жизнеутверждающее содержание творчества Горького. Не принял вначале Стасов и повесть «Троф», означавшую серьезный шаг в идейно-художественном движении писателя. В письме Д. В. Стасову 25 мая 1901 года критик замечал: «...пробежал плохую вещичку Горького в „Мире Божиим“: „Трое“».

Но как бы то ни было, какие бы моменты мировоззренческого, эстетического и личного характера не настораживали Стасова против Горького, в 1901 году он рекомендовал писателя в почетные академики и затем глубоко возмущался беззаконной отменой избрания Горького. Здесь проявились свойственная Стасову демократу гражданская принципиальность, непримиримость к несправедливости. После «академического инцидента» с Горьким Стасов перестал посещать заседания в Академии наук, сообщая о своей оппозиции Л. Толстому: «А мне пришлось тут действовать довольно решительно: я взял, да ушел вон из пашей Академии. Там все мне не нравилось, конечно всего более история наша с Горьким. Я вовсе не поклонник Горького, и меня мало интересовало, будет ли он, или нет, сделан академиком. Что за академичество? И на коего черта оно нужно? Но поступки с ним мне мало нравились. Я взял да перестал туда ходить».<sup>10</sup>

Протест против насилия над свободой мнений слышится в письме Стасова А. Ф. Кони: «...нас созывают в заседании Академии на 16-е число. Я думаю, что я там не буду, потому что там будет, вероятно, идти речь о новом уставе, на основании приказаний III-го отделения. А я намерен на заседаниях этой категории — блистать своим отсутствием».<sup>11</sup>

Постепенно, более глубоко познакомившись с произведениями Горького, Стасов проникается горячей симпатией к таланту и творениям писателя, и гражданское возмущение критика «академической историей» с Горьким перерастает в стремление к личному знакомству и дружбе с писателем. 18 августа 1904 года Стасов и Горький встретились на даче Репина в «Пенатах»,<sup>12</sup> а 22 августа Горький посетил Стасова в Старожиловке. О том, что Стасов в это время глубоко интересовался писателем, свидетельствует письмо Стасова Н. Ф. Пивоваровой от 23 августа 1904 года: «Когда мы приехали в прошлую среду к Репину, я вошел в дачу к ним — первым ко мне навстречу идет сам Репин и с ним — Горький. Репин хотел было меня знакомить с ним, но я остановил его и сказал: „Нет, постойте, постойте! Мне надо наперед, Илья, покончить одно дело с вами. С нами приехал еще — Булла, фотограф, — стоит у дверей и не знает, входить или нет? Он ведь без позволения приехал. Говорит, что ему страшно хочется снять фотографией и вас, Илья, и Горького“... Булла снял с нас 16 фотографий, одна другой лучше, просто чудо как хорошо, — всеобщий восторг был! Надо сказать, что Горький сна-

<sup>8</sup> Письмо М. Горькому от 24 октября 1899 года. В кн.: И. С. Зильберштейн. Репин и Горький. Изд. «Искусство», М.—Л., 1944, стр. 22.

<sup>9</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2, стр. 61.

<sup>10</sup> Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906, стр. 303—304.

<sup>11</sup> Письмо В. В. Стасова А. Ф. Кони от 9 сентября 1902 года. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив А. Ф. Кони, 134.3.1616.

<sup>12</sup> И. С. Зильберштейн в книге «Репин и Горький», проследивая взаимоотношения писателя и художника, показывает, как в это содружество «вошел еще один крупный деятель литературы и искусства — В. В. Стасов» (стр. 38).

чала казался изрядным букой, точно будто дичился меня, по потом все переменялось, и у нас пошла такая дружба, что просто страх!

А вчера после целого дня, проведенного у нас, как он говорил, с великим наслаждением, он совсем как-то не хотел уезжать от нас и уже в дверях перед садом говорит мне вдру: „А у вас здесь хорошо! И каким-то славным народом вы все тут окружены...“<sup>13</sup>

Фотографии, о которых пишет в письме Стасов, изображают оживленно беседующих Стасова, Горького и Репина. Эти широко известные снимки явились первым «сообщением» о личных дружеских взаимоотношениях критика и писателя. Насколько популярны оказались фотографии, выполненные Буллой в «Пенатах», говорится в письме Стасова С. В. Медведевой: «Тебе, кажется, понравились мои портреты с Репиным и с Горьким. Я тоже ими необыкновенно доволен. Они нас трех передают ужасно верно; потом они необыкновенно художественны и эстетичны: и это в такой степени, что их (несколько) перепечатали, в громадной массе экземпляров, в нескольких немецких иллюстрированных изданиях. У вас в Берлине мы появились таким образом в газетах: «Woche» и «Tag».<sup>14</sup>

С августа 1904 года Стасов неоднократно встречался с Горьким и живо интересовался его судьбой. В письме К. П. Пятницкому критик сообщает о желании «напечатать кое-что против подлейшего „Нового времени“, про Горького («Человек») и Шалапина (с Клеметром)».<sup>15</sup>

Об изменении своего отношения к Горькому Стасов искренно признается своей дочери С. В. Фортунато: «Скажу тебе лично про себя, что еще недавно я мало знал сочинения Горького, мало их читал, доверял газетам и критикам и потому был наполовину против Горького. Но теперь для меня все переменялось. Я его всего прочел, лично с ним познакомился и теперь считаю его великим писателем (незвизирая на многие его недочеты, ошибки, погрешности и промахи): считаю его вместе с тем — чудным человеком, одним из умнейших и глубочайших людей России и одним из крупнейших и оригинальнейших наших талантов».<sup>16</sup> И в письме П. С. Стасовой 21 сентября 1904 года: «А Горький, который так меня теперь восхищает, до самого корня души, — такой это чудесный и глубокий человек!»<sup>17</sup>

<sup>13</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2, стр. 232.

<sup>14</sup> Там же, стр. 254—255.

Подлинные фотографии, изображающие Горького, Стасова и Репина имеются в Пушкинском доме. Одна из фотографий некоторое время находилась у К. И. Чуковского, а затем в 1926 году с разрешения Горького была передана в Институт русской литературы со следующим письмом К. И. Чуковского к В. Л. Модзалевскому:

«Дорогой Борис Львович,

У меня издавна хранились кое-какие материалы, относящиеся к биографии Горького. \* На днях я попросил у Алексея Максимовича разрешения передать эти материалы в „Пушкинский Дом“. Он разрешил. Поэтому посылаю Вам 1) пакет читательских писем к Ал. М-чу, полученных им во время издания газеты „Новая жизнь“, и 2) 6 фотографических снимков. Сейчас не могу отыскать остальных материалов. Помню, что у меня была еще одна очень любопытная карточка: „Горький под надзором полиции в Нижнем Новгороде“. Непременно найду ее и пришло в Пушкинский Дом.

Ваш Чуковский

\* Данные мне на время Марией Федоровной Андреевой» (Архив АН СССР, ф. 150, оп. 1 (1926), № 7, стр. 24).

На обороте фотографии рукой К. И. Чуковского написано: «Горький и Стасов в „стеклянной kiosке“ у И. Е. Репина. „Стеклянная kiosка“ — выражение И. Е. Репина». Фотография передает эпизод, имевший место в жизни Горького и Стасова в 1904 году: писатель прочитал критику поэму «Человек», которая произвела сильное впечатление на Стасова. На снимке Горький и Стасов изображены, видимо, после чтения рукописи. Другая фотография, также имеющаяся в Пушкинском доме, фиксирует Горького и Стасова в момент чтения и слушания текста. (Кстати, она опубликована в книге «В. В. Стасов. Письма к родным» (т. III, ч. 2, стр. 240—241) с указанием: «В. В. Стасов и М. Горький в Парголово». Однако запись К. И. Чуковского и сличение фотографии с другими фотографиями говорят о том, что действие происходило в Куоккала (Репино) на даче Репина, а не на даче Стасова в Парголово). Эта композиция была воспроизведена в газете «Woche» (1904, № 41) с подписью: Eine Leseprobe zu Hause: Maxim Gorki liest dem Kunstkritiker Wladimir Stassow sein neues Werk «Der Mensch» vor. Spezialaufnahme für die «Woche» von C. O. Bulla.

<sup>15</sup> «Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 87.

<sup>16</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2, стр. 247.

<sup>17</sup> Там же, стр. 248.

Выполняя свое намерение ответить на буренинский пасквиль против Горького, Стасов написал блестящую статью, в которой подчеркивал художественный талант писателя, исключительную жизненность и актуальность его произведений. «Недавно г. Буренин произвел новый тапаж и скандал. Он напечатал в своей газете непристойную статью про Максима Горького. И, что поразительно, ни один из наших многочисленных критиков — ни слова! Точно будто ни до кого из них это гадкое дело не касается. Моя, дескать, изба с краю, ничего не знаю. А на всякие клеюзы и ничтожные приставаания — там дело есть, там уже изба не с краю, а по самой середке. Какие, право, иной раз чудеса у нас деются!.. Ведь, наша публика часто гораздо более чуткая и способная понимать, чем наша критика. И она сразу прильнула к Горькому, с первой же минуты появления его на арене прессы; она страстно полюбила его не только за его чудный, правдивый, художественный талант и горячее творчество, но, быть может, еще более за то, что Горький затрагивал глубочайшие душевные и жизненные вопросы современной России и выносил на свет великие новые сокровища русского духа и русской природы. Но вопли охранителей никогда не действовали ни на публику, ни на Горького. Она — продолжала его любить и обожать, продолжала вдохновляться его высокими талантливыми созданиями и его проповедью светлой, чистой и свободной жизни, он — продолжал творить, в великих, искренных формах художественности, те самые картины и сцены русской жизненной правды, которых несравненные образцы были уже раньше него принесены в русское искусство и нарисованы на чудных холстах всеми великими русскими талантами, с величайшим и гениальнейшим между всеми ими Львом Толстым во главе. Горький — великий продолжатель великих, правдивых и национальных созданий русской литературы».<sup>18</sup>

Статья Стасова вызвала одобрение прогрессивно настроенной интеллигенции. Репин писал: «Ваш отзыв об этом глубоком таланте и об его саморазвитии будет иметь решающее значение в определении его значения в нашей литературе. До сих пор о нём было много нелепых несправедливостей — трусливых нападок и наглых буренинских (рядских) ругательств. Отлично Вы смазали этого нововременского цепного барбоса, теряющего свои зубы».<sup>19</sup> На фоне враждебных нападок на Горького из лагеря реакционной, декадентской критики статья принципиального демократа в защиту творчества писателя, его поэмы «Человек» явилась актом гражданского мужества. Стасов понимал, что своим выступлением он бросает вызов современной критике. В письме С. Я. Маршаку 28 ноября 1904 года он писал: «Горького я с лета все больше и больше люблю и ценю. Ведь я прежде довольно мало знал, а теперь, теперь совсем дело другое: я перечел все его 6 томов, на иное я нападаю и в претензии (но такого немного!), а все главное — все больше и больше составляет мое восхищение. „Нововременцы“ и „декаденты“ насмеяются надо мною, что я осмелился называть Горького, совершенно из одного и того же теста сделанного с Байроном и Виктором Гюго — насмеяются, а вот сами совсем не знают ни Байрона, ни Виктора Гюго, ни Горького. Посмотрим, чья возьмет?..»<sup>20</sup> И в письме Маршаку от 9 апреля 1905 года, восхищаясь горьковской элегией «Часы», Стасов опять говорит о Горьком как большом писателе, путь которого в литературу подобен движению к признанию таких гигантов, как Л. Толстой и Тургенев. «Меня недавно восхитила одна новая его вещь: „Часы“. Говорят, это у него давно уже написано, но нынче, перед печатью, он все вновь прошел большою и широкою кистью. Эта вещь с одной и той же палитры с „Человеком“, а ты знаешь, как я высоко ставлю эту чудную штуку, кажется, вообще вопреки всем. Ведь у нас всеми признано, что „Человек“ — вещь, Горькому не удавшаяся. Какое идиотство! Да что тут много растабарывать, ведь я уже давно привык видеть, что самые капитальные создания на свете признаются только после долгого и упорного боя, и что их впускают за забор каменной огромной оградой публичного понятия и вкусов только после кровопролитной войны».<sup>21</sup>

15 июля 1905 года Горький был в гостях у Стасова в Старожиловке в связи с днем рождения критика, 24 июля Стасов и Горький навестили Репина. 21 июля 1905 года Стасов пишет С. В. Фортунато: «Вижу здесь иногда Горького, которого страшно люблю и обожаю. Много разговариваем».<sup>22</sup>

В 1906 году Стасов говорит о Горьком не только как о талантливом художнике, а считает писателя ярким выразителем революционных устремлений. «В 1906 году в моем „Пулемете“, — пишет Н. Шебуев, — я объявил конкурс на сочинение революционного гимна вместо осточертевшего „Боже, царя храни“ В жюри наметил Вл. Вас. Стасова, Максима Горького, Н. А. Римского-Корсакова, Анат. Конст. Лядова и А. К. Глазунова. Поехал приглашать Стасова. Знаменитый

<sup>18</sup> Стасов. неизлечимый. «Новости и биржевая газета», 1904, № 272, 2 октября, стр. 2.

<sup>19</sup> И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III. Изд. «Искусство», М.—Л., 1950, стр. 68—69.

<sup>20</sup> «Известия», 1962, 21 сентября.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2, стр. 279.

художественный критик приветствовал мое начинание и дал сразу согласие на участие в жюри. За приглашение в жюри Горького, хотя он и не музыкант, высказался пламенно: — Зато это революционная душа! Зато это художник в полном смысле! Зато это авторитет! Да и в пении он понимает: сам был певчим». <sup>23</sup>

Нельзя, однако, не заметить, что при всех похвальных отзывах о личности писателя и его произведениях критик, даже в момент наибольшего сближения с Горьким, не все одобрял в его сочинениях. Так, 29 декабря 1904 года после статьи «Неизлечимый», где дана была высокая оценка творчеству писателя, Стасов пишет В. Д. Комаровой: «Например, ты терпеть не можешь Горького, я — наоборот; и, однако же, мы сходимся во многом насчет него. Ты его хаяешь гуртом, всего за один глоток, а я, напротив вижу громадный его талант, силу, а всего главнее — правду, и, однако ж, терпеть не могу никаких „босьяков“, никаких преувеличений, никаких фальшей, никаких лживых раздуваний и тому подобное.

Значит, мы в ином тут сходимся, но я не могу постигнуть, как же это вдруг ты глуха и слепа к громадным массам чудной поэзии, великого и глубокого чувства, которые наполняют сотни страниц всех лучших, всех великих его произведений. Ты терпеть не можешь его „Дно“, его „Мощан“, его „Фому Гордеева“ и так далее. Да ведь и я также! Но я их не выношу и преследую (прямо в лицо самому Горькому) именно потому, что вижу, слышу и понимаю его „Чижика“, его „Сокола“, его „Буревестника“, его „Ярмарку“ и выше, выше всего — его „Человека“» <sup>24</sup>

Пьеса «Дети солнца» Стасову, видимо, тоже не понравилась: 5 июня 1905 года он слушает в Куоккала чтение Горьким только что законченной пьесы, <sup>25</sup> а 18 июля сообщает брату о предположении, что Горький на него «рассердился за „откровенное“, слишком „откровенное“ письмо про новую его вещь: „Дети солнца!“» <sup>26</sup>

Отмечая некоторую условность в стиле творчества Горького, Стасов не обнаруживает последовательности в ее отрицании. Критик восторгается как раз теми вещами писателя, поэтику которых характеризует символичность и метафоричность («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «О чижке, который глал, и о дятле — любителе истины», «Часы», «Человек», «Город Желтого Дьявола»). <sup>27</sup> Все эти произведения написаны в сходной стилистической тональности и по художественной форме отличаются от других произведений Горького, более близких к классической реалистической литературе с ее ясностью и пластичностью образной и языковой системы.

Чем же объяснить, что Стасов, чувствуя революционность творчества Горького, увидел ее только в рассказах, в которых мятежность, бунтарство горьковских идей выражены в общей, несколько даже риторической, патетической форме? Почему ни «Мещане», ни «Фома Гордеев», ни «Трое», ни «Дети солнца» не получили такого же восторженного приветствия, хотя они «идейно во многом смыкаются» <sup>28</sup> с так называемыми романтическими произведениями Горького?

Из горьковских сочинений Стасов выше всего ставил поэму «Человек». Такое его отношение к поэме, сыгравшее положительную роль в полемике с враждебной Горькому критикой своего времени, обнаруживает и слабые стороны в восприятии Стасовым творчества писателя. Оценка всех вещей через сравнение с поэмой, при этом понятой Стасовым своеобразно, наложила отпечаток на суждения критика о других произведениях.

Поэма Горького, действительно, явилась гимном человеку, дерзко бросающему вызов жизни, где царит неравенство, гнет и рабская покорность. Как показано в книге А. Овчаренко, «лучшей критической оценкой поэмы был колоссальный успех ее у революционно настроенных читателей». <sup>29</sup> По свидетельству Е. Д. Стасовой, «в 1903 году в доме известного петербургского адвоката О. О. Грузенберга Горький читал только что законченную поэму „Человек“. Вечер прошел с большим успехом и принес партийной организации немалую сумму». <sup>30</sup>

В свете той борьбы мнений, которая разгорелась вокруг поэмы «Человек», статья Стасова свидетельствовала о чуткости критика и приобщила его деятельность к революционному развитию искусства XX века. Однако отрицательное мнение Стасова о других горьковских вещах, таких достижениях пролетарской литературы, как «Фома Гордеев», «Мещане» и т. п., говорит об особом понимании Ста-

<sup>23</sup> Н. Шебуев. Музыканты о Горьком. «Музыка и революция», 1928, № 4, стр. 6.

<sup>24</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2, стр. 260.

<sup>25</sup> См. рисунок Репина «Горький читает пьесу „Дети солнца“».

<sup>26</sup> В. В. Стасов. Письма к родным, т. III, ч. 2, стр. 273—274.

<sup>27</sup> В письме к К. П. Пятницкому 2 сентября 1906 года Стасов писал: «Я просто с ума схожу от его новой вещи: „Желтый дьявол“! Это для меня столько же чудно и прелестно, как его „Человек“» («Вопросы литературы», 1958, № 3, стр. 93).

<sup>28</sup> А. Овчаренко. О положительном герое в творчестве М. Горького. 1892—1907. «Советский писатель», М., 1956, стр. 281.

<sup>29</sup> Там же, стр. 309.

<sup>30</sup> «Литературная газета» 1962, № 38, 29 марта, стр. 2.

совым поэмы «Человек» и соотношения ее с общей идейно-художественной концепцией горьковского творчества. Упреки, направленные Стасовым в адрес горьковских произведений, в частности, высказывания критика о художественной надуманности, неправдоподобии некоторых тем и образов писателя были обусловлены определенной социально-эстетической позицией Стасова. Представления Стасова и Горького о политической борьбе различались, критику оказались ближе те произведения писателя, революционность которых свободнее поддавалась общедемократической интерпретации. Сочинения, которые характеризуются большей конкретностью образов и определенностью взглядов на современность, были менее понятны Стасову. В вещи же аллегорически-символические он вкладывал свой смысл, соответствующий его демократическим устремлениям. Даже поэма «Человек», при всем значении в творчестве Горького и в развитии революционного искусства XX века, давала основания воспринимать ее в плане общедемократических идеалов критика. Поэтому Стасов и не увидел в поэме то, что родило ее с «Мещанам». «На дне», повестью «Трое» и что вело к следующему этапу художественного постижения Горьким социалистической идейности (очерк «Товарищ», роман «Мать», «Сказки об Италии»). Стасов сочувствовал революции, его племянница Е. Д. Стасова была активным членом партии большевиков, однако демократическое мировоззрение критика не поднималось до уровня активного пролетарского гуманизма.

Разумеется, и восторженная характеристика поэмы «Человек», и скептическое отношение к ряду других произведений Горького объясняются не только особенностями социального мировоззрения критика. В противоречивой стасовской оценке горьковских вещей проявилась и традиционность художественных вкусов, которые, хотя прежде всего и зависят от общественно-политических взглядов, складываются под воздействием целого комплекса факторов, оказывающих влияние на эстетическое формирование человека.

Новеллы Горького и поэма «Человек» были ближе к уже известной и дорогой Стасову традиции активного романтизма, и критик быстро поднялся от несостоятельного сравнения Горького с Марлинским до горячего признания и пропаганды революционного романтизма писателя. То, что пленяло Стасова в Гюго, он увидел с новой силой выраженное в произведениях Горького. Вспоминая свои молодые годы, Стасов рассказывает, как он страстно отстаивал демократизм позиций великого французского писателя, его боевую настроенность против угнетения и унижения личности.

«Олимпиев с негодованием, весьма рассерженный и ошестивившийся, в своем белом галстуке, напал на вычурность и риторику В. Гюго, на поминутную неестественность его лиц и сцен, а я с жаром отвечал, что пускай все это так, но у этого В. Гюго пропасть есть и другого, в сто раз более важного и драгоценного, а вот этого он, Олимпиев, и не понимает или не хочет видеть: душевный жар, горячая защита заброшенных, затоптанных и презираемых, отстаивание тех, на кого в глупом чванстве слишком многие и смотреть-то не хотят. Дерзкий переворот в литературе, пламенная революция, могучая ломка старого и негодного — как все это мне нравилось в Викторе Гюго, каким он мне представлялся гигантом, лучезарным богом!»<sup>31</sup>

Высказывания Стасова о Гюго перекликаются с оценкой творчества Горького, данной критиком в статье «Неизлечимый» и в письме к В. Ф. Комаровой от 29 февраля 1904 года. И в этом совпадении суждений критика содержится глубокий смысл, раскрывающий художественный идеал Стасова и причину его «пристрастного» отношения к поэме «Человек». Стасов односторонне воспринял дарование писателя, особенности стиля его произведений, более высоко оценив в Горьком только то, что связывало писателя с активным романтизмом. Правда, произведения писателя, особенно ранние, дают основания говорить о преемственности с традициями прогрессивного романтизма. В частности, Виктор Гюго близок Горькому своим протестом против мещанского, человеконенавистнического буржуазного мира. В статье 1896 года «Поль Верлен и декаденты» Горький писал о Гюго как идеологе, который не мог «относиться равнодушно к искажению всего истинно красивого и чистого в угоду новому обществу, требовавшему для своего обихода чего-либо попроще, посерее, не очень высокого, не нарушающего собою сон совести и не зовущего в небеса и на создание новой жизни, а чего-либо упрочивающего, узаконивающего старую жизнь».<sup>32</sup>

Однако с течением времени Горький все острее чувствовал, что романтизм Гюго для современного искусства является пройденным этапом. Горький, признавая заслуги французского писателя в развитии передовой культуры, неоднократно говорил об исторической ограниченности его творчества. «Романы Гюго, — писал Горький в статье «О том, как я учился писать», — не увлекали, даже „Девяносто

<sup>31</sup> В. В. Стасов, Избранные сочинения в трех томах, т. II, Изд. «Искусство» М., 1952, стр. 340.

<sup>32</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 23, стр. 126.

гретий год“ я прочитал равнодушно; причина этого равнодушия стала мне понятна после того, как я познакомился с романом Анатоля Франса „Боги жаждут“». <sup>33</sup>

В статье 1933 года «О пьесах», говоря о стиле советского искусства, Горький подчеркивал: «Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас, — может быть наименован романтизмом. Но, разумеется, этот романтизм недопустимо смешивать с романтизмом Шиллера, Гюго и символистов». <sup>34</sup>

Для Стасова В. Гюго, оказавший в молодые годы критика большое влияние на формирование его идеалов, и в 900-е годы оставался одним из самых близких писателей. Так, в работе «Искусство XIX века», подводящей итог искусствоведческой деятельности Стасова, читаем: «Таких художников живописи и скульптуры, какими художниками поэзии были Байрон, Виктор Гюго, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, какими художниками музыки были Бетховен, Франц Шуберт, Берлиоз, Лист, Глинка, Даргомыжский, в XIX веке еще не было. Вероятно, их речь еще впереди. Быть может, в будущих веках возможны даже Львы Толстые живописи и скульптуры». <sup>35</sup>

Прославление высоких порывов человека, которое так влекло Стасова в творчестве Гюго, Байрона, Берлиоза, критик приветствовал в поэме и в эмоционально-патетических новеллах Горького. Именно «лирика» увидел и оценил Стасов в Горьком. Поддерживая элику в творчестве других мастеров, считая реалистов Толстого и Репина величайшими художниками, у Горького Стасов признавал прежде всего произведения, написанные в романтической тональности. И, конечно, такое восприятие творчества Горького являлось субъективным. Сам Горький, всегда высоко ценил лучшие традиции романтизма, вместе с тем именно в реализме видел высшие достижения искусства. В письме Б. Верхоустиному 9 августа 1910 года Горький писал: «„Чемодан, наполненный дьяволами“ нечто от В. Гюго, и — плохо, смешно. Будьте романтиком — это своевременно и почтенно, но — останьтесь реалистом, — это необходимо, ибо только это убедительно, это мощно касается души, и — только это — бессмертно». <sup>36</sup>

Говоря о неприемлемых для пролетарского художника морально-христианских гуманистических тенденциях романа В. Гюго «Отверженные», В. А. Десницкий справедливо подчеркнул полемичность горьковского замысла «Романа о российском Жаке Вальжане, добродетельном каторжнике». <sup>37</sup>

Многообразие, широта художественных интересов Стасова глубоко и тонко сочетались с последовательной преданностью критика искусству, рожденному передовыми явлениями жизни. И казалось бы, все горьковское творчество должно было импонировать Стасову, питавшему симпатии и к мятежным романтикам и к суровым реалистам. Однако, высоко оценивая Горького-романтика, он скептически относился к его реалистическим произведениям. На фоне театра Островского, романов Л. Толстого, полотен И. Репина стиль горьковских пьес и повестей, по-видимому, воспринимался критиком как отступление от завоеваний реализма.

Возможно, если бы смерть не оборвала в 1906 году жизнь В. В. Стасова, энтузиаста свободы, пропагандиста боевого прогрессивного искусства, он острее почувствовал бы все творчество Горького и изображаемую им новую действительность, тем более что последние годы критик активно шел к его объективному осмыслению.

При всех противоречивых оценках творчества Горького Стасов приветствовал основной жизнеутверждающий пафос его произведений, связанный с передовым движением эпохи. Тот факт, что критик стал пропагандистом пролетарского писателя, находится в прямой связи с отношением Стасова к революции 1905 года. Проследившая обширную переписку критика, можно наблюдать, как обостряется его внимание к революционному движению в стране по мере роста этого движения. Наибольший интерес Стасова к выступлениям пролетариата приходится как раз на годы знакомства и общения критика с Горьким, что, конечно, объясняется не простым, случайным совпадением. Эволюция во взглядах Стасова, происходящая под воздействием конкретных общественно-политических событий, усилила интерес критика к Горькому, а последний в свою очередь повлиял на восприятие Стасовым революционных идей времени.

<sup>33</sup> Там же, т. 24, стр. 487.

<sup>34</sup> Там же, т. 26, стр. 420.

<sup>35</sup> В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. III, стр. 755.

<sup>36</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 123.

<sup>37</sup> М. Горький. Материалы и исследования, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 361.

\* \* \*

Можно найти много точек соприкосновения Горького и Стасова, и все они свидетельствуют прежде всего о близости позиций демократа Стасова и основоположника социалистического реализма. Взаимоотношения Стасова и Горького являются наглядным, живым примером творческой преемственности в прогрессивном движении русской культуры.

М. Горький относился к Стасову с чувством большой человеческой симпатии. После смерти критика писатель с готовностью откликнулся на предложение С. А. Венгерова принять участие в сборнике, посвященном памяти В. В. Стасова. «За предложение Ваше — сердечное спасибо, — мне радостно будет вспоминать о встречах с Владимиром Васильевичем, который и в старости своей любил жизнь, людей, искусство горячей любовью юноши, той редкой любовью, которую так жадно ищешь в людях, и — нет ее!»<sup>38</sup>

Коротенький очерк Горького «О Стасове», написанный в своеобразном горьковском лирико-патетическом стиле, ярко воссоздает образ духовно богатого человека, одаренного страстной верой «в творческую энергию людей», влюбленного в жизнь и в искусство.

Есть вопросы, в решении которых и Стасов и Горький выступали соратниками и служат нашей борьбе за идейное, высокохудожественное искусство. К таким относятся прежде всего суждения критика и писателя о задачах и сущности искусства, суждения, опирающиеся на эстетические традиции революционеро-демократов. Многие также в определениях Стасова (кстати, порой и Горького) субъективно и связано только с конкретными фактами и временем. Нельзя, например, понять без уяснений обстановки и личных взаимоотношений высказываний Стасова о Тургеневе и Салтыкове-Щедрине. Но даже и при учете обстоятельств и задач, которыми были вызваны замечания Стасова об этих русских писателях, они воспринимаются как слишком прямолинейные, односторонние и неоправданно категоричные заключения.

Но главное в деятельности Стасова состоит в положительном, активном воздействии на развитие русского демократического искусства, и взаимоотношения Стасова с Горьким свидетельствуют, насколько последовательными и принципиальными были гражданские, общественно-эстетические позиции одного из ярких представителей передовой русской культуры.

Л. БЕЛЬСКАЯ

## РАННИЙ ЕСЕНИН И КОЛЬЦОВ

В нашей критической литературе справедливо отмечается, что первый период творчества Сергея Есенина (1910—1917) прошел под знаком увлечения фольклором и кольцовской поэзией.<sup>1</sup> Однако если в отношении связей есенинской поэзии с устным народным творчеством единство взглядов еще не достигнуто: одни исследователи видят в ранней есенинской лирике «прямые заимствования из русского фольклора»<sup>2</sup> или считают фольклорные образы и приемы искусственно привнесенными, «типично-стилизаторскими»,<sup>3</sup> другие утверждают, что «это приметы поэтического видения автором мира», свидетельствующие о близости его восприятий и представлений к народным,<sup>4</sup> то все сходится на том, что Сергей Есенин начал свой творческий путь как ученик и последователь Кольцова. Остановимся на некоторых высказываниях.

К. Зелинский во вступительной статье к двухтомнику Есенина пишет: «Кольцовское у Есенина во всем облике и лексике его стихов песенного склада».<sup>5</sup> Верно ли это? Ведь тематика есенинской поэзии и многие художественные приемы и об-

<sup>38</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 28.

<sup>1</sup> См. работы К. Зелинского, Е. Наумова, Ю. Прокушева, С. Васильковского, А. Кулинича, П. Выходцева.

<sup>2</sup> Е. Наумов. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 223.

<sup>3</sup> Ал. Дымшиц. Сергей Есенин. В кн.: С. Есенин. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 10.

<sup>4</sup> П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 230; К. Зелинский. Сергей Александрович Есенин. (Критико-биографический очерк). В кн.: Сергей Есенин. Собрание сочинений в пяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1961, стр. 15—16.

<sup>5</sup> К. Зелинский. Поэзия Сергея Есенина. В кн.: Сергей Есенин, Сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1956, стр. 11.



разы не находят даже точек соприкосновения в творчестве Алексея Кольцова. В языке молодого Есенина почти нет эмоционально окрашенных слов; для него характерно употребление диалектизмов, смешение различных стилей, сложные метафоры. Большинство ранних стихотворений Есенина написано правильным, без малейших отклонений от силлабо-тонической нормы хореем. Во всем этом нет ничего кольцовского.

Далее критик замечает: «Даже излюбленный у Есенина образ озорного удальца восходит к кольцовскому „Удадьцу“». Но почему обязательно к кольцовскому? Здесь можно было бы лишь отметить общие для обоих поэтов мотивы молодечества и озорства, заложенные в русском национальном характере и отразившиеся в фольклоре.

Заканчивая это сопоставление есенинской и кольцовской поэзии, К. Зелинский, правда, отказывается от проведения «слишком далеко идущих параллелей», так как «и эпоха не та, и поэзия во многом разная». В частности, критик подчеркивает, что «Есенин не сумел выразить то, что составляло силу Кольцова — поэзию земледельческого труда». Деталь существенная, но ее недостаточно для определения несходства двух поэтов.

Надо сказать, что в статье, написанной позднее, К. Зелинский более осторожно в выводах, но и здесь имеются неоправданные сопоставления, вроде следующего: «Образ девушки в стихотворении „Не бродить, не мять в кустах багряных...“ тоже напоминает русских девушек у Кольцова».<sup>6</sup> Но как быть тогда с такими чертами ее облика:

Зерна глаз твоих осыпались, завяли,  
Имя тонкое растаяло, как звук

Всё ж кто выдумал твой гибкий стан и плечи —  
К светлой тайне приложил уста.

Преувеличено кольцовское влияние на Есенина и в работе В. Тонкова «А. В. Кольцов. Жизнь и творчество». Автор «услышал» отзвуки поэзии Кольцова в есенинских стихах о крестьянском труде (ведь и в «Косаре», и в «Я иду долиной» речь идет о косье!), в передаче «возвышенного чувства к любимой, вызванного ее духовной и физической красотой»,<sup>7</sup> в «глубокой задушевности», в одинаковых приемах изображения. Стремление во что бы то ни стало представить Сергея Есенина преемником Кольцова, следовавшим его традициям, приводит к тому, что все самое лучшее и сильное в есенинском творчестве приписывается «духу Кольцова». Доказательства В. Тонкова построены на поверхностном сравнении случайно выхваченных строк.

Есть неточности и расплывчатые формулировки и в книге Е. Наумова. Автор твердо убежден, что «поэзия Кольцова для Есенина не случайно испытанное влияние».<sup>8</sup> Но на чем основано это убеждение? На весьма относительном и даже сомнительном подобии двух отрывков, «близких по структуре», — «Доля ж, моя доля! Где ты запропала?» и «Думы, мои думы! Боль в висках и в темени» — и на есенинской декларации «О Русь, взмахни крылами», в которой поэт, по мнению Е. Наумова, подхватывает и развивает кольцовскую песню о незавидной крестьянской доле («Поднимись — что силы, Размахни крылами...») и, называя себя «младшим» братом, подчеркивает свое сходство со «старшим» (Кольцовым), так как на «среднего» (Клюева) он несколько не похож. Но в том-то и дело, что Есенин утверждает «непохожесть» всех братьев: один — прост и щедр, другой — полон монашеского смирения и мудрости, третий — разбойный и веселый, ведущий тайный спор с самим богом. В этой самохарактеристике поэт вовсе не стремится выявить свою близость именно с Кольцовым, а просто возводит к нему как зачинателю крестьянской поэзии в русской литературе свою поэтическую родословную.

Сергей Есенин, с гордостью называвший себя «крестьянским сыном», рано ощутил свою преемственность по отношению к крестьянским поэтам прошлого и осознал себя певцом деревни. Сознание это особенно укрепилось в нем, когда он приехал в Москву (1913—1914 годы), где в Суриковском кружке близко столкнулся с писателями — выходцами из деревни. Впоследствии Есенин будет возражать против того, чтобы его причисляли к разряду крестьянских поэтов, считая себя «русским поэтом». Но ранние есенинские стихи, в которых он вторит Кольцову, Никитину, Сурикову, Дрожжину, свидетельствуют о его попытках следовать традициям крестьянской поэзии в изображении деревенского быта, нищеты и беспрепия обездоленного народа. Некрасова он тогда считал баринном, переодетым мужиком, и сознательно его обходил: «Все-таки барин в медвежьей шубе. И умиления слишком много. Да, любил русский народ, да, был русским человеком, но

<sup>6</sup> См.: Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. I, стр. 16.

<sup>7</sup> В. Тонков. А. В. Кольцов. Жизнь и творчество. Воронежское книжное издательство, 1958, стр. 309.

<sup>8</sup> Е. Наумов. Сергей Есенин, стр. 55.

почему-то не во всем ему веришь... кто его разберет, что у него от ума и что от сердца!»<sup>9</sup> Некрасовская поэзия, вся пронизанная светом революционно-демократических идеалов, воспринималась Есениным в ту пору как нечто искусственное, надуманное, не свойственное «святой» Руси. Иное дело — Кольцов, Никитин, Суриков. Во-первых, сами мужики и, следовательно, лучше понимали своего брата-крестьянина. А во-вторых, их жалость к униженным и обиженным, их кроткое любованье душевной красотой русского человека, их праздничная и умиротворенная природа были милее сердцу молодого Есенина, нежели бунтарский дух Некрасова, его «муза мести и печали».

Правда, в есенинских ранних, еще по-детски наивных и неумелых стихах проскальзывают свободолюбивые нотки, что связано с временным увлечением молодого Есенина велегальной проагандистской работой и участием в стачечном движении. При всей несамостоятельности и незрелости этих стихотворений начинающего поэта в них ощущаются его демократические устремления, смутное недовольство действительностью. Переоценивать эти опыты, конечно, не следует: в них больше книжного, литературного, чем пережитого и осмысленного.

На первых порах даже собственные переживания юноши выливаются в готовую литературную форму. Явно с чужого голоса рассуждает он о «людях несчастных, жизнью убитых», с болью в душе доживающих свой век (ср. стихотворения Никитина «Бедная молодость», «Портной», «Вырыта заступом яма глубокая»), жалуется на душевные муки и истерзанное сердце, на горькую жизнь и одиночество (подобные горестные сетования встречаются чуть ли не в каждом суриковском стихотворении).

В чуждой зрелому Есенину манере нарисованы некоторые его пейзажи, как будто скопированные у поэтов-предшественников: и снег у него ложится белой пеленой, и лес дремлет, как у Сурикова; а сонная земля улыбается, и зелень сияет в серебре — точно по-никитински. Вслед за этими поэтами он пробует создавать чисто пейзажные картины и миниатюры, посвящая их описанию деревьев, временам года, явлениям природы. Довольно ощутимы совпадения в названиях стихотворений: Никитин — «Буря», «Ночь», «Засохшая береза»; Есенин — «Буря», «Ночь», «Береза»; Суриков — «Покойник», «У могилы друга»; Есенин — «К покойнику», «У могилы». Обращает на себя внимание и единственный есенинский перевод с другого языка — из Шевченко: очевидно, он сделан не без влияния Сурикова, переводившего украинского поэта.

Отдельные есенинские строки, образы, поэтические формулы представляют собою почти текстуальные заимствования: «Загорелась кровь Жарче дня и огня» (Кольцов — «Я любила его Жарче дня и огня»); «Я умру на тюремной постели, Похоронят меня кое-как» (у Никитина — «Ты умрешь на больничной подушке, Кое-как похоронят тебя»); «Загорелась зорька красная В небе темно-голубом» (Суриков — «Ярко загорелась в небе голубом Утренняя зорька над большим селом»).

Быстро и бесследно прошло увлечение Есенина крестьянскими поэтами. Безысходный трагизм, тема социального угнетения, картины беспросветной народной нужды были чужды молодому поэту.

Гораздо ближе Сергею Есенину оказался Кольцов, в песнях которого, как и в народных, его привлекали молодецкая удаля, ощущение силы и тоска по воле и счастью. Для Есенина Кольцов — учитель и старший брат, брат по духу и крови. Он восхищается кольцовскими стихами, говоря, что у того было все — «и сердце и песня», т. е. задушевность и мастерство; любовно рисует портрет, вернее — иконописный лик, своего учителя, идущего по голубой долине в окружении телок и коров, в златом одеянии. В его руках краюха хлеба, чтоб накормить голодных; его уста — вишневый сок, чтоб напоить жаждущих. А над ним «вызвездило небо пастушеский рожок» — символ его мужицкого поэтического дара. В этой есенинской декларации («О Русь, взмахни крылами») Кольцов похож на крестьянского Христа.

Несмотря на такое, казалось бы, ученическое обожание, молодой поэт не стал подражателем. Попытки писать под Кольцова, скопировав его манеру и стих, окончились неудачей («И. Д. Рудинскому», «Воспоминание» — 1911—1912 годы). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить его «Воспоминание» с кольцовской «Горькой долей». Тема как будто одна — грусть по ушедшей молодости, но если у Кольцова это чувство искренне, возвышенно и поэтично, то у есенинского героя оно мелко и ничтожно: вся его суть в старческом брюзжании на то, что не дают старику разгуляться.

#### Кольцов

Соловьем залетным  
Юность пролетела,  
Волной в непогоду  
Радость прошумела.

#### Есенин

Эй, была-де пора,  
Жил, тоски не зная,  
Лишь кутил да гуляя,  
Песни распевая.

<sup>9</sup> Цит. по: Всеволод Рождественский. Сергей Есенин. «Звезда», 1946, № 1, стр. 112.

Пора золотая  
 Была, да сокрылась;  
 Сила молодая  
 С телом износилась.<sup>10</sup>

А теперь, что за жизнь?  
 В тоске изнываю  
 И порой о тех днях  
 С грустью вспоминаю.

Прав был В. Г. Белинский, утверждая в своей статье «О жизни и сочинениях Кольцова», что «подражать Кольцову невозможно: легче сделаться таким же, как он, оригинальным поэтом, нежели в чем-нибудь подделаться под него».<sup>11</sup>

И Есенин пошел своим путем, который в определенных точках пересекался с кольцовским, но не совпадал с ним. Русская природа, деревенский быт, фольклор — вот те истоки, которые питали творчество обоих поэтов. Из этих родников черпали они свое вдохновение, из них брали темы, мотивы, образы. Но одинаковые истоки дают начало разным рекам. Так было и с поэзией двух поэтов, столь непохожих друг на друга.

Для Кольцова картины природы обычно служат для сопоставления с человеческой жизнью или являются фоном действия, обозначая его время и место. Поэт олицетворяет природу и пользуется устойчивыми символами (тоска — непогода, верная любовь — перстень), созданными народом, обновляя их.

Забушуй же, непогодушка,  
 Разгуляйся, Волга-матушка!  
 Ты возьми мою кручинушку,  
 Размечи волной по бережку. . .

(стр. 95)

Принцип отображения природы — олицетворения, параллелизмы, символика — был воспринят Кольцовым из русских народных песен и в некоторых частностях видоизменен им. Так, народные песни зачастую начинаются с обращения к силам природы и с ее описания. Этот зачин не всегда тесно связан с песней по смыслу: он, как вступительные аккорды, предупреждает о ее начале.

На горе растет калина, под горою малина.  
 Молодая девчоночка молодчика любила. . .<sup>12</sup>

Как под лесом, лесом шелкова трава.  
 Ой ли, ой ли лошеньки, шелкова трава!  
 Ходил-гулял донской казак, сам в скрипку играл,  
 Играл, играл, выигрывал, девок выбирал!<sup>13</sup>

А у Кольцова подобный параллелизм возникает не только в начале стихотворения, но и в середине и даже в конце («Ах, зачем меня», «Стенька Разин», «Тоска по воле»), и зачин порой занимает не одну-две строчки, а чуть не половину песни и непременно имеет прямое отношение к ее содержанию. Иногда пейзаж перерастает в развернутые описания или, правильнее сказать, воспевания русской природы — степей раздольных и привольных, лесов дремучих, утра ясного и бури-непогоды:

Красным полымем  
 Заря вспыхнула;  
 По лицу земли  
 Туман стелется;

Разгорелся день  
 Огнем солнечным,  
 Подобрал туман  
 Выше темя гор. . .

(стр. 74)

Такие пространные описания, правда, сравнительно редки, и самостоятельной роли картины природы в кольцовских стихах не играют. Нет у него и чисто пейзажных стихотворений. Мир природы привлекает внимание поэта не столько сам по себе, сколько как аналогия миру человеческих чувств и переживаний, как богатейший материал для параллелизмов и сравнений, для характеристики героев и обстановки действия.

Целый день на небе  
 Солнышко сияет,  
 Целый век мне душу  
 Злая грусть терзает.

(стр. 101)

<sup>10</sup> А. В. Кольцов. Сочинения. Минск, 1954, стр. 82. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>11</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 538.

<sup>12</sup> Лирические народные песни. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 198.

<sup>13</sup> Там же, стр. 278.

Я рекой пойду по берегу,  
 Полечу горой за облаком,  
 На край света, на край белого —  
 Искать стану друга милова . .

(стр. 121)

Иною предстает перед нами природа в есенинской поэзии. Это — царство прекрасного, где на каждом шагу встречаются всевозможные чудеса и дива: «На бугре береза-свечка В лунных перьях серебра», «Выткался на озере алый свет зари», «Хвойной позолотой Взвенивает лес», «Сольца струганные дранки Загораживают синь». Но это и живое существо, в которое поэт вдохнул жизнь и наделил душой. Оживают небесные светила, деревья и цветы, животные и птицы. Плачет иволга, грезит овес, седые вербы нежно склоняют головы, весна прибрела как странница, месяц уронил желтые поводья, а луна закрывается шальями тучек. . . Так природа уже в ранних стихах Есенина, когда он только нащупывал почву под ногами, начинает жить особой жизнью, очаровывая и подчиняя своей власти человека. И в некоторых стихах человек отодвигается на второй план, уступая ей первенство. Поэт заявляет, что думает лишь о невесте, только о ней поет, а стихи посвящены на самом деле весне, цветущей черемухе, важным грачам и шелковым травам («Сыплет черемуха снегом»). И главное в них — весенний пейзаж, а не раскрытие чувств героя, хотя он и восклицает: «Я одурманен весной» — и затем упоминает о своей невесте.

Русская природа во всем ее великолепии и очаровании — подлинный герой есенинской поэзии. Из ее картин, из пейзажей родимого края — Рязанщины — рождается центральный образ всего его творчества — образ России.

Топа да болота,  
 Синий плат небес,  
 Хвойной позолотой  
 Взвенивает лес

Слушают ракиты  
 Посвист ветряной. . .  
 Край ты мой забытый,  
 Край ты мой родной! . .

. . . . .

И восхищение родной природой в первое время вытесняет другие чувства; только с годами придут раздумья о судьбе России, о ее настоящем и будущем. Но понятия родины и русской природы так и останутся в сознании поэта неотделимыми друг от друга: все самое прекрасное, дорогое и нежное всегда будет ассоциироваться с миром природы, начиная с трогательного образа клененочка, сосущего зеленое вымя матки, и кончая поэмой «Цветы», где в форме своеобразного параллелизма «цветы—люди» Есенин рассказывает о революции и о себе, ставит сложные философские проблемы.

Так, олицетворение, перешедшее к Есенину по наследству из народного творчества, перестает быть формальным художественным приемом, как это подчас бывало у Кольцова, но становится плотью и кровью его поэзии, существенным моментом его мироощущения. Любопытно, что в отличие от фольклора для раннего Есенина характерно не только сопоставление явлений природы с человеческой жизнью, но и уподобление их предметам крестьянского быта и животным, т. е. «бытовление» и оживление, а не олицетворение природы: есть у него и «небесное коромысло», и «солнечная сермяга», и «лунный гребень»; ветер кажется ласковым осленком, месяц — ягненком, гуляющим в голубой траве, а осень, как рыжая кобыла, чешет гриву.

В восторженном любовании закатами и цветами, звездами и птицами, в бережном, человечном отношении к природе как чувствующему — любящему и страдающему — существу, в крестьянском облике природных явлений — во всем этом нет ничего кольцовского, а виден совершенно иной поэт, со своим восприятием мира и индивидуальным поэтическим почерком, виден именно Сергей Есенин с его обостренным чувством сопричастности всему существу, с его отзывчивым сердцем.

Ту же огромную разницу мы обнаруживаем и в картинах деревенского быта, хорошо знакомого обоим. Кольцов был первооткрывателем: его поэзия крестьянского труда и сельской жизни явилась открытием нового мира. Раздвигались пределы этого мира, добавлялись новые области и земли; реальную сторону стихотворений Кольцова углубили Никитин и Некрасов, отобразив горечь нужды и бесправие мужиков, каторжный труд и рост недовольства, социальные противоречия и классовое расслоение в деревне. Есенин со своими бытовыми сценками, рисующими хороходы и поминки, базар и молебн, гульбу рекрутов, катание на тройках, поведение домашних животных, шел, по существу, уже проторенными путями, хотя тематически он почти не повторял своих предшественников, в том числе и Кольцова. Но, может быть, Есенин воспринял у него приемы воссоздания быта или, как пишет К. Зелинский, «реалистическую живописную манеру» изображения деревенского быта (см. «В хате» и «На плетнях висят ба-

ранки») ?<sup>14</sup> В первом из упомянутых стихотворений подробно и действительно живописно воспроизводится обстановка крестьянской хаты, где уместается масса вещей и живности, где и тесно, и грязно, но зато вкусно пахнет драчеными, квасом и парным молоком. Перед нами — натюрморт с любовью и тщательно выписанными подробностями, вплоть до сажи и шелухи сырых яиц. Кольцов же не создавал натюрмортов: быт сам по себе его не интересовал, как и природа. Бытовые детали он подчинял иным целям — передаче человеческих переживаний. У Есенина в его стихотворении «В хате» тоже появляется человек, но... как «часть» обстановки. То же самое наблюдаем и в других есенинских стихах этого плана: человек с его духовным миром занимает в них ничтожно малое место («Дед», «Табун», «Молодьба», «О красном вечере задумалась дорога»). Внешний, «вещный» мир, многокрасочный и многозвучный, заслонивший человека и похожий на него, — стихия раннего Есенина.

Имба-старуха челюстью порога  
Жуёт пахучий мякиш тишины.

Обняв трубу, сверкает по повети  
Зола зеленая из розовой печи.

И нежно охает ячменная солома,  
Свисая с губ кивающих коров.

Это ли традиции Кольцова, который меньше всего был живописцем?

Конечно, и крестьянский быт за 80 лет, разделяющих двух поэтов, неузнаваемо изменился: давно уже отменено крепостное право, заставившее Кольцова так глубоко страдать, и «вместо цепей крепостных люди придумали много иных», резче и заметнее стали классовые противоречия в деревне. Но все эти перемены не отразились в ранней поэзии Есенина. Социальные проблемы не входят в мир его мыслей и переживаний. Не волнуют его и темы богатства и бедности, независимости и бесправия, составлявшие главный драматический «нерв» кольцовской поэзии.

Колоритные жанровые сценки уходящего в прошлое патриархального быта — вот что старался запечатлеть и удержать в памяти юный поэт. И причина такого пристрастия вовсе не в литературных влияниях, а в его собственном восприятии окружающего мира и прежде всего современной деревни, которая рисовалась ему в патриархально-идиллических тонах — святая, кроткая и благообразная. В есенинских стихах не было подлинной картины жизни русской деревни 10-х годов XX века, деревни, пережившей поражение революции 1905 года и столичинскую реакцию, расколотой на два лагеря, притихшей и грозной, а были лишь осколки старого быта с отдельными нотками социальной неудовлетворенности. И основное настроение поэзии Есенина тех лет — восторженное любованье, пассивная созерцательность, столь далекие от борения чувств и драматизма кольцовских песен. Тревожная «плакучая дума» о родной земле вошла в его стихи лишь в связи с начавшейся мировой войной.

«Любя твой день и ночи темноту, Тебе, о родина, сложил я песню ту» — лейтмотив есенинской поэзии. Складывая свою песню о родимом крае, молодой поэт чутко прислушивается к народным песням, особенно лирическим. Интерес к песенному слову народа поддерживался в нем и примером Кольцова, который первый по-настоящему открыл для русского читателя народную песню, песни которого были похожи на народные и не похожи.

Многое из неотъемлемых признаков народной песни: повторения, ступенчатое сужение образа, «повествовательность», т. е. показ переживаний героев через их поступки, музыкально-тоническую организацию стиха — отбросил Кольцов, а создал песню читаемую, без обращений к слушателям, с прямыми излияниями чувств героя вместо изображения его поведения. Повторы поэт заменял синонимами, вводил в свои песни кольцевую композицию, в силлабо-тонику вносил элементы ритмики народного стиха. Белинский, восхищаясь кольцовскими песнями, подчеркивал, что тот «никогда не проговаривается против народности ни в чувстве, ни в выражении».<sup>15</sup>

О Сергее Есенине, который вслед за своим учителем тоже пробует писать в духе народных песен, этого не скажешь: в его подражания иногда врываются и неверные звуки. Точное формальное следование отдельным фольклорным образам и приемам перемежается в стихах Есенина с литературными штампами и церковными мотивами; в них отсутствует подлинность и искренность переживания. Вот, например, как трактуется у Есенина народно-песенный мотив потери кольца, полный драматизма (см. «Потеряла я колечко — потеряла я любовь» или ставшую народной песню Жуковского «Кольцо души-девицы»):

<sup>14</sup> См.: С. Есенин, Сочинения в двух томах, т. I, стр. 11.

<sup>15</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 536.

Лиходейная разлука,  
 Как коварная свекровь.  
 Унесла колечко щука,  
 С ним — миляшкину любовь.

Печальная случайность, горькая утрата, а тон рассказа — игривый, приба-  
 уточный. Поэтому и упоминание о тоске влюбленного, узнавшего об измене ми-  
 лой, приобретает ироническое звучание, а вполне серьезное его заявление: «Повен-  
 чаюсь в непогоду С перезвонною волной» — воспринимается с улыбкой.

Невольно напрашивается сравнение этого стихотворения с кольцовской «Из-  
 меной суженой», в которой со «страшной» выразительностью показана буря от-  
 чаяния мужественной души («Мучит душу мука смертная, Вон из тела душа про-  
 сится»), не сломленной горем:

В ночь, под бурей, я коня седлал:  
 Без дороги в путь отправился;  
 Горе мыкать, жизнью тешиться,  
 С злою долей переведаться...

(стр. 88)

Надуманность чувства в приведенных выше есенинских стихах определила  
 и слабость их формы. В образной системе и языке мы замечаем неоправданное  
 смещение разнородных стилей: «струи пенистой волны» и «миляшкина любовь».  
 Более выдержаны в тональности народных песен «Хороша была Танюша», «Темна  
 ноченька, не спится», «Выткнулся на озере» и другие, но и им не хватает цель-  
 ности и естественности. Начинаящий поэт не научился еще владеть словом  
 и стилем, в его стихах народно-поэтические образы соседствуют с церковно-сла-  
 вянизмами, диалектизмами с книжной лексикой:

Уведу тебя под склоны  
 В шелкопряные поля.  
 Ой ли, гусли-самозвоны,  
 Псалмопенья ковыля.

Не дознамо печени судорга схватила,  
 Охнула кормилица, тут и породила.

Как снежинка белая, в просини я таю,  
 Да к судьбе-разлучнице след свой заметаю.

Интересно, что, используя фольклорные приемы, Есенин порой видоизменял  
 их, и они становились чисто есенинскими. Так произошло, например, с зачином.  
 Вначале он служил Есенину, как и в фольклоре, для обозначения места и времени  
 действия или для сопоставления картин природы с человеческой жизнью: «За уха-  
 бины степные Мчусь я лентой пустырей»; «Матушка в Купальницу по лесу хо-  
 дила, Босая, с подтыками, по росе бродила»; «Запумели над затоном тростники.  
 Плачет девушка-царевна у реки». Но постепенно роль зачина в есенинской поэ-  
 зии резко меняется. Началось с того, что он перешел из фольклорных подражаний  
 в стихи самых различных планов: «Осень», «Поминки», «Синее небо», «Покраснела  
 рябина». Редкое стихотворение обходится без пейзажного зачина, который обычно  
 захватывает одну, а то и больше строф. А главное, Есенин делает попытки свя-  
 зать пейзаж с настроениями и переживаниями героя, иногда с помощью словес-  
 ной или образной переключки:

Рву я по грядкам зардевшийся мак.  
 Маком влюбленное сердце цветет...

Проплясал, проплакал дождь весенний,  
 Замерла гроза.  
 Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,  
 Подымать глаза...

Такой зачин, не всегда имеющий прямое отношение к содержанию стихотво-  
 рения, но определяющий его настроенность, отражая тончайшие, пока еще смут-  
 ные движения души, становится одной из характерных особенностей есенинской  
 поэзии. «Над окошком месяц. Под окошком ветер. Облетевший тополь серебрист и  
 светел» — и на душе светло и немного грустно, как бывает в ясный, погожий вечер  
 осени-зрелости.

В лучших стихах раннего Есенина, созданных на народные мотивы («Ямщик», «Вечер, как сажа», «Заиграй, сыграй, тальяночка», «Разбойник»), типично есенинские образы естественно переплетаются с фольклорными и сливаются в единое, гармоническое целое:

На лазоревые ткани  
Пролил пальцы багрянец.  
В темной роще, по поляне,  
Плачет смехом бубенец.

Низкорослая слободка  
В повечерешнем дыму.  
Заждалась меня красotka  
В чародейном терему.

В этих стихотворениях слышатся неповторимые есенинские интонации и одновременно чувствуется народный дух — и в воссоздании определенных, фольклорных сторон деревенского быта, и в песенных чертах героев Есенина: беспашной удали, озорном лукавстве, душевной щедрости и нежности («А как гаркну на проулке, Выбегает весь народ», «Васильками сердце светится, Горит в нем бирюза»).

Песенный колорит присущ не только есенинским подражаниям устному творчеству, но и всей его поэзии. Он создается не одними лишь образными и лексическими крупными, а общностью поэтического восприятия. Тут и одухотворенность мира, и романтически-сказочное преобразование природы, и исключительная «общительность» есенинской и народной поэзии, обращенной к живым существам и неодушевленным предметам, к стихиям и чувствам.

Народное творчество питало есенинскую поэзию, пронизывая ее тематику, образность, стиль. И не случайно излюбленным стихотворным метром Есенина оказалась хорей (им написана половина всех его ранних стихов), признанный еще в XVIII веке размером, наиболее соответствующим ритмам народных песен и былин. Следуя этой давней литературной традиции, поэт обращается к хорю прежде всего в стихах на фольклорные и крестьянские темы. Правда, есенинский хорей — с его обязательным соблюдением правильного чередования ударений и рифмовки, только мужскими и женскими клаузулами, постоянной цезурой в многостопном хорее — даже отдаленно не напоминает ритмическую структуру народной песни. В дальнейшем поэт идет по пути «раскрепощения» стиха, обогащая и разнообразя его ритмический рисунок, допуская отступления от канонических размеров (дольник, смена метров). Ощущаются в его зрелом творчестве и отголоски ритмического своеобразия народного стиха. Особенно ярко это проявилось в его «Песне» (1925);

Есть одна хорошая песня у соловушки —  
Песня панихидная по моей головушке.

Цвела — забубенная, росла — ножевая,  
А теперь вдруг свесилась, словно неживая.

Думы мои, думы! Боль в висках и темени.  
Промотал я молодость без поры, без времени.

Как случилось-стало, сам не понимаю,  
Ночью жесткую подушку к сердцу прижимаю.

Дактилические окончания, перемещение и ослабление ударений, исчезновение цезуры, добавление лишней стопы, смена клаузул — все это, с одной стороны, придает «Песне» протяжную раздольность, а с другой — отражает в самом ритме малейшие оттенки и перемены в настроениях поэта, происходящие со своей молодостью. Так, начав с неумелых подражаний народной песне, Сергей Есенин постепенно отказывается от усвоения чисто внешних фольклорных приемов (сравни, например, его песню «За рекой горят огни» — точную копию народной), но к традициям устной поэзии он будет обращаться на всем протяжении своего творчества. Народно-песенная струя никогда полностью не исчезала из его поэзии, хотя порой и мелдела, как река летом (имажинистский период).

Таким образом, и в своем обращении к фольклору молодой Есенин не повторял Кольцова и не подражал ему.

В чем же конкретно сказалось воздействие Кольцова на раннего Есенина? Заметные следы его можно отыскать в общей тематике, связанной с крестьянским бытом, природой и народным творчеством; в использовании некоторых сходных образов; в том интересе, который оба проявляли к русским песням; в заимствовании из них одних и тех же художественных приемов — олицетворений, обращений, зачинов, параллелизмов. Возможно, по примеру Кольцова молодой поэт начинает в своих стихах применять кольцевую композицию, но повторяет иногда не целую строфу, а одну или две строчки («Хороша была Танюша», «Троицко утро») и нередко в измененном виде:

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха.  
Выходи встречать к околице, красotka, жениха.

.....

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха.  
Пусть послушает красавица прибаски жениха.

Такое построение стихотворений, когда начало протягивает нити к концу, а конец возвращает нас к началу и концовки звучат как обобщение и заключение, становится впоследствии своеобразной особенностью есенинского почерка.

Как-то Есенин сказал о Кольцове, что он «пел — на всю степь русскую. И незачем было ему в Москву поучаться ездить, разные философские „думы“ писать. Места своего от робости не знал человек».<sup>16</sup> Не знал еще своего места и Есенин. Ему предстояло пройти нелегкий путь поисков, увлечений и ошибок, прежде чем найти свою тропу в поэзии (см. его признание в стихотворении «О Русь, взмахни крылами»: «Иду, тропу тая»). Но даже в юности, делая лишь первые, порой неверные шаги в поэтическом «краю», Сергей Есенин выступает не подголоском «старшего» брата, а самобытным поэтом, со своим, пусть не совсем еще окрепшим голосом интимно-лирического, мягкого тембра и романтически-светлой окраски.

В. КОРЖАН

## НАРОДНАЯ ПЕСНЯ И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАННЕЙ ЛИРИКИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Ранняя поэзия Есенина (1910—1915 годы) испытала большое влияние устного народного творчества. В ней довольно ясно проявляются особенности почти всех фольклорных жанров. Но Есенин был по преимуществу лириком. Это обстоятельство заставляет нас в первую очередь обратиться к лирическим народным песням, т. е. к тому виду народной словесности, который по своей природе наиболее соответствовал особенностям таланта художника, отвечал его эстетическим идеалам.

Песенная атмосфера, окружавшая Есенина в детские и юношеские годы, которые он провел в деревне до отъезда в Москву (1912 год), оставила в душе поэта глубокий след. Но для того, чтобы более определенно говорить о роли народных песен в творчестве Есенина, надо выяснить идейно-тематический и жанровый состав тех песен, которые поэт любил слушать, сам пел или хотя бы знал. Это тем более важно, что в исследованиях, посвященных фольклоризму Есенина, вопрос этот почему-то совершенно не затрагивался. Постановка его усложняется, однако, следующими обстоятельствами. Хотя почти все современники Есенина — и родственники, и друзья, и знакомые — связывают его жизнь и творчество с народной песней, редко кто упоминает название любимых песен поэта или приводит из них хотя бы отрывки. При таком положении дела не может быть и речи об определении песенного варианта, использованного поэтом, хотя именно народной лирике свойственна наибольшая подвижность, а варианты часто существенно различаются не только по стилю, но и в идейном отношении. Это обстоятельство имеет серьезное значение, когда дело касается фольклоризма того или иного художника слова, тем более такого сложного и противоречивого, как Есенин.

Далее. Почти никто из современников Есенина, а вслед за ними и исследователей его творчества, не разграничивает известные поэту песни по их поэтическому роду, а ведь среди них могли быть и обрядовые, и исторические, и внеобрядовые традиционные лирические песни, и песни литературного происхождения, и современные революционные.

Обрядовые песни Есенин, конечно, не раз слышал в деревне, где народные обычаи были распространены весьма широко. Но эти песни не оставили, очевидно, большого следа в его памяти; о них никто из современников поэта не упоминает. Кроме того, обрядовые песни, особенно семейно-обрядовые, в большинстве случаев исполнялись профессионалами и тесно были связаны с традиционными народными праздниками. Поэтому едва ли подобные песни впоследствии Есенин слушал в городе и сам пел. Однако следует учесть, что среди календарно- и семейно-обрядовой поэзии большое место занимают песни лирические.

Существенного влияния на Есенина не могли оказать и исторические песни, не получившие большого распространения в крестьянской среде. Они широко бытовали среди солдат и казачества. Один из исследователей этого жанра, Б. Н. Путилов пишет: «Историческая песня конца XVII—начала XIX века — это преимущественно песня солдатская и казачья. Произведений, сложенных непосредственно в крестьянской среде либо в среде городского простонародья, немного.

<sup>16</sup> Цит. по: Всеволод Рождественский. Сергей Есенин, стр. 112.



Если они и есть, то они никак не определяют ни общей картины, ни основных процессов.<sup>1</sup>

Фольклористы, занимающиеся изучением исторических песен, отмечают, что они по своему составу неоднородны. В одних преобладает повествование, в других — лирические начала. Песни первой группы, как утверждает, например, В. К. Соколова,<sup>2</sup> тяготеют к былинам, они получили широкое распространение в северных районах и передавались, так же как и былины, профессиональными певцами. С этой группой исторических песен Есенин если и сталкивался в деревне, то эпизодически. Гораздо большее влияние на поэта могли оказать исторические песни второй группы, которые шире бытовали в народной среде и были известны в средней полосе и на юге России. Эту мысль подтверждает одно из ранних стихотворений Есенина «На плетнях висят баранки». В нем встречаются строчки

Запевай, как Стенька Разин  
Утопил свою княжну<sup>3</sup>

на основании которых можно сделать вывод, что Есенин знал песни о Разине. Трудно сказать, с каким из вариантов он был знаком. Известно, что наибольшей эмоциональностью отличается созданная на этот мотив песня Д. Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень», которая «в народной переделке стала одной из самых популярных песен».<sup>4</sup> Очевидно, Есенин знал не одну песню о Степане Разине, ибо его привлекали такие исторические личности, как Ус, Разин, Пугачев.

Таким образом, более уверенно можно говорить об интересе Есенина к историческим песням разинского цикла, которые, как справедливо отмечают исследователи, насыщены в большинстве случаев лиризмом.<sup>5</sup> Конечно, определенное влияние на поэта оказали и другие исторические песни, что в какой-то мере чувствуется в его творчестве.

Особенно любил Есенин лирические народные песни. Из различных источников (упоминаемые родственниками и другими современниками отрывки или названия песен, которые нравились поэту, использование их Есениным в качестве эпиграфов, цитирование в письмах, в произведениях и т. д.) нами установлено, что поэт знал следующие песни: «Ах ты, ноченька, ночь темная», «Живет моя красotka в высоком терему», «Не шуми, мати зеленая дубровушка», «Вниз по матушке, по Волге», «Голова-то моя ль удалая», «То не ветер ветку клонит», «Лаша, ангел непорочный, не ропщи на жребий свой», «По пыльной дороге телега несется» и некоторые другие. Тематика этих песен весьма разнообразна: здесь и любовные, и семейные, и разбойничьи, и тюремные, и каторжные. Все они глубоко лиричны и отличаются высокими идейно-художественными достоинствами.

Познания Есенина в области народной лирики этим, разумеется, не ограничиваются. По свидетельству современников, он знал «большое количество» песен.<sup>6</sup> О том же говорит собирательская деятельность поэта. В письме к Д. В. Философову 1915 года из села Константинова он сообщил: «Тут у меня очень много записано сказок и песен» (V, 120). Собранный материал Есенин хотел опубликовать, но замыслы его не осуществились. Записи же до сих пор не обнаружены. Они, очевидно, погибли во время пожара в августе 1922 года, когда сгорел дом Есениных.

С народной лирикой Есенин познакомился очень рано и в основном в деревне, о чем свидетельствует сам факт усиленного интереса поэта к этому фольклорному жанру в начальный период его творчества. Так, например, две вышеназванные песни — «По пыльной дороге телега несется» и «Ах ты, ноченька, ночь темная» — упоминаются Есениным в письме к товарищу по Спас-Клепиковской церковно-учительской школе Грише Панфилову, которое было послано из Москвы

<sup>1</sup> Народные исторические песни. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. Н. Путилова. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 35.

<sup>2</sup> См. ее статью «Исторические песни» в кн.: Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией П. Г. Богатырева. Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1956, стр. 367—405.

<sup>3</sup> Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. I, Гослитиздат, М., 1961, стр. 178. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>4</sup> Песни русских поэтов. Вступительная статья, подготовка текста и примечания И. Н. Розанова. Библиотека поэта. Малая серия. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 507.

<sup>5</sup> См., например: Исторические песни. Вступительная статья, подготовка текстов и примечания В. И. Чичерова. Библиотека поэта. Малая серия. «Советский писатель», Л., 1956, стр. 49; Русское народное поэтическое творчество, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 406—407 и др.

<sup>6</sup> Иван Грузинов. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., [1927], стр. 18.

в 1913 году, т. е. год спустя после отъезда поэта из деревни. Отрывки из песен «Живет моя красотка в высоком терему», «То не ветер ветку клонит», «Голова-то моя ль удалая», «Не шуми, мати зеленая дубровушка» встречаются в повести Есенина «Яр», которая была написана в селе Константинове в 1915 году. К этому же времени относится и его письмо к Д. В. Философову. Следует также отметить большой интерес к устному народному творчеству учащихся Спас-Клепиковской школы. Сохранилось сочинение Гриши Панфилова на тему: «Отличие сказки от былин».<sup>7</sup> Не исключена возможность, что подобного рода работы писал и Есенин.

В дальнейшем продолжается процесс пополнения песенного запаса Есенина главным образом за счет революционных песен. Находясь в Москве среди рабочих типографии Сытина, посещая нелегальные собрания, участвуя в демонстрациях и забастовках, распространяя запрещенную литературу, поэт не мог не познакомиться с песнями пролетариата.<sup>8</sup> Их влияние сказалось на стихотворении «Кузнец», призывающем «сбросить скорей постыдный страх», превратить «порывы в сталь» и смело преодолеть горе и невзгоды (не случайно оно было помещено в большевистской газете «Путь правды», 1914, № 87, 15 мая). Но эти мотивы не получили своего развития в раннем творчестве Есенина, которое формировалось под влиянием традиционного фольклора и классической литературы.

Раннее знакомство Есенина с народной лирикой позволяет утверждать, что данный фольклорный жанр выработал у будущего поэта определенный эстетический вкус и явился (наряду с литературой и другими обстоятельствами) одним из решающих факторов, давших толчок развитию его таланта именно в *лирическом* направлении.

Есенин знал самые различные народные лирические песни: «грустные, задорные, старинные, современные»,<sup>9</sup> «нежные»,<sup>10</sup> «тягучие, заунывные» (V, 16). Это те песни, которые сопровождают повседневную жизнь русского человека и которыми были свойственны «то разгулье удалое, то сердечная тоска». Однако больше всего Есенина привлекали грустные мелодии.<sup>11</sup>

Чувство неудовлетворенности, мотивы одиночества и тоски у Есенина стали проявляться очень рано, и причины этого не в материальных условиях жизни поэта, а в сложной семейной неурядице. Отец, покинув семью, долгое время находился в Москве. Мать не ладила со свекровью, ушла от Есениных к своим родным, где оставила сына, а сама устроилась в Рязани прислугой. Затем работала на кондитерской фабрике в Москве и только через несколько лет вернулась к мужу.<sup>12</sup>

Семейный раздор глубоко отозвался в душе ребенка, который чувствовал себя несчастным и одиноким. В свете этого особый смысл приобретают следующие слова, сказанные Екатериной Александровной Есениной: «Сергей, не видя матери и отца, привык считать себя сиротой, а подчас ему было обидней и больней, чем настоящему сироте».<sup>13</sup> Эти мотивы получили дальнейшее углубление в период учебы Есенина в Спас-Клепиках, где ученики были оторваны от родных и предоставлены самим себе. «Когда отвезли в школу, — писал Есенин впоследствии, — я страшно скучал по бабке и однажды убежал домой за 100 с лишним верст пешком» (V, 12). Еще в большем одиночестве (особенно в первое время) Есенин оказался в Москве. Здесь он чувствовал себя никому не нужным, живущим бесцельно и пусто. В одном из его писем к Грише Панфилову мы читаем: «... глядишь на жизнь и думаешь: живешь или нет? Уж очень она протекает-то слишком однообразно, и что новый день, то положение становится невыносимее...» (V, 89). «Еще никогда я не испытывал таких угнетающих мук» (V, 94), — делится он с Гришей Панфиловым в другом письме.

Поэтому нас не может удивлять то обстоятельство, что народная лирика с оттенком тоски и неудовлетворенности особенно была близка Есенину. Так, находясь в Москве, он приводит в письме к Грише Панфилову (1913) строки из песни «Ах ты, ноченька, ночка темная», один из вариантов которой, помещенный в сборнике А. И. Соболевского, очень близок настроению поэта:

<sup>7</sup> Ю. Прокушев. Юность Есенина. Изд. «Московский рабочий», 1963, стр. 69.

<sup>8</sup> Там же (раздел «На московской земле»).

<sup>9</sup> Софья Виноградская. Как жил Есенин. М., 1926, стр. 6.

<sup>10</sup> Екатерина Есенина. В Константинове. «Литературная Рязань», кн. 2, 1957, стр. 314.

<sup>11</sup> См.: Иван Грузинов. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. стр. 18—19.

<sup>12</sup> Подробнее о жизни поэта см.: Екатерина Есенина. В Константинове, стр. 305—317; Александра Есенина. 1) «Это все мне родное и близкое». О Сергее Есенине. «Молодая гвардия», 1960, № 7, стр. 207—220, № 8, стр. 206—221; 2) Брат мой Сергей Есенин. «Простор», 1963, № 9, стр. 61—72, № 10, стр. 67—74.

<sup>13</sup> Екатерина Есенина. В Константинове, стр. 309.

Ах ты, ноченька, ночка темная,  
 Ты, темная ночка осенняя!  
 Как мне ноченьку коротать будет,  
 Как осеннюю проводить будет?  
 Нет ни бабушки, ни матушки,  
 Нет ни братца, ни родной сестры...  
 Ты, детинушка сиротинушка,  
 Бесприютная твоя головушка,  
 Кто тебя породил молодца  
 И кто тебя вспоил-вскормил?  
 — Вспоил-вскормил Ярославль город,  
 Возлеяла Волга матушка река,  
 Научили люди добрые меня,  
 Породила ж родная матушка,  
 Пустила на свет горе мыкати.<sup>14</sup>

В эти же годы Есенин начинает увлекаться мятежной лирикой Лермонтова, поэзией Кольцова, полными скорби и отчаяния стихами Надсона. Надсоновские мотивы нашли некоторое отражение в творчестве Есенина, например в таких его стихотворениях, как «Моя жизнь», «Что прошло — не вернуть», «К покойнику». Однако мотивы эти не были органичными. Названные произведения подражательны; в них нет есенинской естественности, чувствуется, что начинающий лирик поет с чужого голоса.

Тем не менее все вышесказанное позволяет говорить о том, что в результате жизненных условий, а также под влиянием «заунывных» народных песен и определенных литературных явлений поэзия Есенина с первых своих шагов начинает приобретать оттенок грусти и неудовлетворенности. Этот мотив пройдет через все творчество поэта и под воздействием сложных общественных и личных обстоятельств будет то ослабевать, то усиливаться, доходя порой до настроений обреченности и безысходности, как например в период создания «Москвы кабацкой».

Могучим источником, из которого шло опосредствованное освоение Есениным фольклора и в первую очередь народно-песенных традиций была русская классическая литература. Ее он любил и хорошо знал уже в детские и юношеские годы. Так, двоюродная сестра поэта, имея в виду тот период, когда Есенин учился в третьем или четвертом классе, рассказывала: «Большой интерес был у него к чтению. Книжки он доставал и в школе, и у отца Ивана. К окончанию школы порядочно было у него и своих книг. Имел он отличную память и много стихов знал наизусть».<sup>15</sup> Во время пребывания в Спас-Клепиковской церковно-учительской школе Есенин «был постоянным посетителем земской библиотеки».<sup>16</sup> Побывав первый раз в Москве, он привез оттуда в деревню 25 книг (V, 87). О познаниях поэта в области литературы свидетельствуют его многочисленные отзывы о различных писателях и цитирование их произведений в письмах к Грише Панфилову.

Есенин был знаком с творчеством многих русских поэтов. Он упоминает Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова, Никитина, Надсона и некоторых других. Очень рано у него определяется круг любимых художников слова. В одной из автобиографий Есенин писал: «Из поэтов мне больше всего нравился Лермонтов и Кольцов. Позднее я перешел к Пушкину» (V, 17). Бесспорно, что уже в юношеские годы им были основательно усвоены лучшие произведения классической (и главным образом лирической) поэзии, которые, как известно, широко опираются на традиции устной народной словесности.

Кроме того, на протяжении всей своей жизни Есенин проявлял большой интерес к песням литературного происхождения, среди которых можно отметить: «Из страны, страны далекой» Н. М. Языкова, «Выхожу один я на дорогу», «Горные вершины», «Парус» М. Ю. Лермонтова, «Ночь» А. В. Кольцова, «То не ветер ветку клонит» С. И. Стромиллова (авторский текст не сохранился), «Живет мой красотка» (народный вариант стихотворения С. Ф. Рыскина «Живет моя зазноба»), «Из-за острова на стрежень» Д. Н. Садовникова. Многие из них стали широко бытовать как народные песни. Следует предполагать, что песен литературного происхождения Есенин знал гораздо больше. Мы же привели только те, которые удалось установить на основании изучения различных источников. Поиски в этом направлении должны быть продолжены. Таким образом, освоение лирических песен шло по двум каналам: во-первых, непосредственно, из уст народа, и, во-вторых, опосредствованно, через русскую классическую литературу. Поэтому нас не должно удивлять то обстоятельство, что уже на раннем этапе своего творчества поэт так широко опирался на народные песни.

<sup>14</sup> Великорусские народные песни. Изданы профессором А. И. Соболевским. Т. III. СПб., 1897, № 233 (далее: А. И. Соболевский).

<sup>15</sup> Ю. П р о к у ш е в. Юность Есенина, стр. 42.

<sup>16</sup> Там же, стр. 73.

В чем же проявляется влияние народной лирики в ранней поэзии Есенина? Каковы принципы использования ее поэтом?

Некоторые произведения Есенин создает на основе художественной обработки русских народных песен. Если взять стихотворение поэта «Под венком лесной ромашки», то нетрудно заметить, что в нем использован часто встречающийся в народной лирике мотив о золотом колечке как символе любви. Приобретение кольца означает взаимную любовь, утрата его или распаивание («Распаялся мой золот перстень») — безответную любовь, измену, охлаждение чувств.<sup>17</sup> Обработкой народных песен являются также стихотворения «Ямщик», «Песня старика разбойника» и некоторые другие.

В художественном отношении эти стихотворения отличаются от народных песен, которые легли в их основу, большей динамичностью, лиричностью и эмоциональностью. Так, близкая к есенинскому стихотворению «Под венком лесной ромашки» песня «Во саду ли, в огороде»,<sup>18</sup> несколько растянута, в ней повторяются одни и те же художественные приемы и обороты речи («Девушка гуляла», «Детинушка... За девушкой ходит», «Что ж ты... Редко в гости ходишь»). Эти же недостатки, хотя и в меньшей степени, заметны в песне «Не вечер ли, моя радость».<sup>19</sup>

Правда, сопоставляя произведения Есенина с лирикой, которую он художественно обрабатывал, мы должны иметь в виду то обстоятельство, что народные песни, созданные даже на один и тот же мотив, по своим качествам не равноценны. Песни «Ах вы, ветры, ветры буйные», «Вы осенние ветры буйные»,<sup>20</sup> «С правой ручки перстень спадывает»<sup>21</sup> намного художественнее двух вышеупомянутых. Однако и они по целому ряду моментов уступают стихотворению Есенина «Под венком лесной ромашки». Тем не менее поэт использовал не все возможности, заложенные в этом фольклорном жанре.

Характерно, что, создавая стихотворение «Под венком лесной ромашки», Есенин опирался лишь на те народные песни о золотом колечке, в которых говорится о любви как о человеческом чувстве вообще. Песни же, в которых трагические переживания героев вызваны общественным неравенством, не привлекли его внимания. Среди последних можно назвать песню «Не вечер ли, моя радость». В ней рассказывается о том, как парень оставил девуцу, у которой «нет ни жемчугу, ни злата», и «за богатство полюбил другую».<sup>22</sup>

Мы не пытаемся утверждать, что Есенин непременно должен был обратиться именно к этой группе народных песен, но следует отметить, что социальная сторона народной лирики не нашла должного отражения в раннем творчестве поэта. Об этом необходимо говорить, ибо трудно представить, чтобы среди богатого репертуара народной лирики, с которой Есенин познакомился в детстве, не было песен социального характера.

Создавая на основе художественной обработки лирических народных песен то или иное произведение, Есенин иногда связывает его с определенным историческим лицом или эпохой. Так, героями стихотворения «Ус» являются донской атаман Василий Ус, который был сподвижником Степана Разина, и его мать. В основу стихотворения положен широко распространенный в народных песнях мотив гибели в битве на чужбине казака или солдата. При этом смерть обычно в этих песнях изображается символически: герой венчается то с «пулей лютую», то с «пашкой острою» и т. д.<sup>23</sup> У Есенина — «повенчался Ус с синей вьюгой» (I, 115).

Есенинский Василий Ус мало похож на конкретное историческое лицо, он скорее является собирательным образом. Более того, Есенин создал лирическое стихотворение, где на первом плане — переживания матери, вызванные сначала расставанием с сыном, а затем его гибелью. И тем не менее чувствуется, что перед нами XVII век, ибо поэт использует традиционные художественные приемы, характерные для народных песен, посвященных той эпохе. Это проявляется и в особенностях мышления героя (Ус — бунтарь, он не хочет, чтобы Дон хирел «под пятой Москвы, под полоном!»), и в обрисовке образов (Ус — удалой казак; мать благословляет сына на битву с Москвой и в то же время ожидает его с тоской и тревогой), и в изображении быта (перед отъездом сын говорит матери, чтобы она зажгла свечу и молилась богу, он отрезает «с губы ус чернявый» и просит мать сберечь его, положив «под икону»), и в выборе своеобразных средств художественной

<sup>17</sup> Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841, стр. 25—26, 70—71 (далее: Ф. Студитский); Соболевский И., т. V, №№ 1, 2; Песни оренбургских казаков. Собрал А. И. Мякутин. Т. III Оренбург, 1906, стр. 50—51.

<sup>18</sup> Ф. Студитский, стр. 25—26.

<sup>19</sup> Там же, стр. 70—71.

<sup>20</sup> А. И. Соболевский, т. V, №№ 1, 2.

<sup>21</sup> Песни оренбургских казаков, т. III, стр. 25.

<sup>22</sup> Ф. Студитский, стр. 71.

<sup>23</sup> Песни оренбургских казаков, т. II, стр. 62—69, 74—79.

изобразительности (символика, отрицательные параллелизмы и т. д.) в сочетании с характерной лексикой и оборотами речи (по-над Доном, чадо, под полоном, сниму лихо, отрок, лик).

Безусловно, художественная обработка произведений устного народного творчества — дело весьма сложное, успех которого определяется и степенью одаренности писателя, и его поэтическим опытом, и мировоззрением, и эстетическими позициями. Есенин, как талантливый художник, уже в начале своего творческого пути создал отдельные образцы поэтических обработок. Но такая форма работы над фольклорным материалом занимает незначительное место даже в его раннем творчестве. Это свидетельствует о том, что основным источником поэзии Есенина была окружающая действительность, личный жизненный опыт, что уже тогда он стремился встать на самостоятельный путь. В дальнейшем поэт еще реже будет прибегать к обработке фольклорных произведений.

Встречаются у Есенина и другие приемы освоения фольклора. Значительный интерес представляет творческая разработка отдельных образов или сюжетов из народной лирики. В этом случае возникает произведение, в котором фольклорная традиция приобретает новые существенные оттенки или совершенно переосмысливается. Так, в стихотворении «Матушка в Купальницу по лесу ходила» поэт использует часто встречающийся в народных песнях сюжет, как матушка породила молодца «на травушке на муравушке, на цветочках на лазоревых», «пеленала», «берегла-то», а

Служба грозная государева,  
Прыгость, бодрость молодецкая  
И хмелинушка кабацкая

занесли его «на чужу дальну сторонушку». Кручина и печаль не покидают молодца.<sup>24</sup> Развивая этот сюжет, Есенин вводит мотивы, контрастирующие с песенной основой, в результате чего меняется идейное звучание произведения.

Если в песне говорится, что молодец родился в обычный день, то у Есенина — в ночь накануне Ивана Купалы, что, по поверьям народа, может принести счастье. Если в песне матушка бережет ребенка, то у поэта он представлен самому себе, его вырастила природа и народная поэзия («Родился я с песнями в травном одеяле. Зори меня вешние в радугу свивали»). Всего в жизни ему приходится добиваться своим трудом («Выбираю удалью и глаза и брови»). Если песенный молодец, оказавшись на чужбине, тоскует и бездействует, то герой есенинского произведения активен, он надеется быть счастливым. Таким образом, перед нами два самостоятельных, различных в идейном отношении произведения, хотя сюжетная основа их едина.

Конечно, нельзя утверждать, что в данном случае Есенин специально занялся творческой разработкой именно фольклорного сюжета. Стихотворение могло возникнуть и самостоятельно, как результат размышлений поэта о том, что человек рожден для счастья, но очевидно все же, что слышанные Есениным народные песни получили отражение в этом произведении.

Органический сплав фольклорной и авторской основы вообще характерен для лирики Есенина. В этом одна из особенностей его творчества, отличающая его от многих поэтов прошлого и современности. В данном отношении к Есенину ближе всего стоят Кольцов и Некрасов. Но у Кольцова в большей степени, чем у Есенина, чувствуется фольклорная основа, а у Некрасова часты специальные обработки устно-поэтических образов и сюжетов,<sup>25</sup> тогда как в творчестве Есенина народная поэзия обычно врывается стихийно, помимо воли автора, и выступает как элемент его поэтического видения.

Творческая разработка народно-поэтических сюжетов и образов представляет наиболее сложный вид освоения фольклорного материала. Она требует от художника и мастерства и самостоятельности, но зато тайт в себе неограниченные возможности, дает большой простор творческой мысли писателя. Это Есенин понимал хорошо. Однако подобная практика также не получила широкого распространения в его лирике. Поэтический дар Есенина развивался в ином направлении, не в таком, как например у П. П. Бажова, в основе сказов которого лежат народно-поэтические источники.

Ряд стихотворений Есенин написал, опираясь на жанровые и стилистические особенности фольклора. Они являются вполне оригинальными творениями и в то же время глубоко уходят своими корнями в народную почву. На основе использо-

<sup>24</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия, выпуск II, часть 2. М., 1929, № 2806.

<sup>25</sup> Подробнее об этом см.: Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Изд. 4-е, Гослитиздат, М., 1962, стр. 424—670; Н. Андреев. Фольклор в поэзии Некрасова. В кн.: Некрасов в русской критике. Составил А. Еголин. Гослитиздат, 1944, стр. 158—182; Ю. Соколов. Некрасов и народное творчество. «Литературный критик», 1938, № 2, стр. 59—73, и др.

вания стилистических возможностей лирической народной песни им созданы «Подражанье песне», «Выткался на озере алый свет зари», «Хороша была Танюша, краше не было в селе», «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха», «Темна ночьенька, не спится».

Из всей названной группы стихотворений «Подражанье песне» менее других наделено внешними признаками фольклорности и гораздо больше напоминает произведение, созданное в русле литературных традиций. И все же не случайно Есенин назвал его песней. Характерно, что в «Радунице» (1916) произведение не имело заглавия; оно появилось гораздо позже, когда поэт готовил собрание стихотворений, т. е. уже в зрелый период его творчества. Закономерно и то, что литературоведы и фольклористы, говоря о близости поэзии Есенина к устному народному творчеству, обязательно приводят в качестве примера «Подражанье песне», хотя и не расшифровывают смысла этой близости, очевидно по причине ее неуловимости.

Правда, в сюжете стихотворения имеются некоторые внешние признаки сходства с народной лирикой. И в произведении Есенина, и во многих народных песнях<sup>26</sup> рассказывается о переживаниях героя, вызванных смертью девушки. Более того, некоторые ситуации почти совпадают. Так, в песне «Ах вы, лесы, лесы темные»<sup>27</sup> девица просит молодца похоронить ее там, где они «свиделись», «первый раз познакомились». У Есенина девушку проносят на кладбище «мимо окон», т. е. того места, где герой увидел ее впервые. В стихотворении безусловно использованы народный материал и образы. В этом своя закономерность и внутренний смысл ориентации поэта на стиль фольклорной лирики.

Но произведение Есенина не является ни художественной обработкой народных песен, ни творческой разработкой их сюжета, ибо его основа совершенно иная, оригинальная. Если в народных песнях подчеркивается, что «печаль-тоска и кручинюшка» молодца вызваны смертью любимой девушки, с которой у него установлены прочные связи («Верная моя поллюбовница», «задумал я жениться»), то в стихотворении Есенина герой случайно увидел девушку, они друг другу приглянулись, но встреча закончилась тем, что она «унеслася... вскачь, удилами звеня». Им больше так и не пришлось свидеться, но похороны ее больно отозвались в душе героя. И не потому, что он ее любил, а потому, что для него красота жизни и тлен смерти несовместимы. Ведь не случайно поэт ничего не говорит об их чувствах. Он сознательно обходит и другие связанные с этим моменты. Нам, например, не известно, почему встреч больше не было — уехала ли она, была ли замужем и т. д. Между тем в народных песнях, когда речь идет о «более или менее несчастной любви»,<sup>28</sup> то всегда показаны ее причины. Очевидно, что Есенин ставил перед собой совершенно иные задачи. Это, в частности, подтверждается и композицией произведения.

«Подражанье песне» состоит из двух картин. В первой — все средства художественной изобразительности направлены на то, чтобы раскрыть прелесть девушки. Она полна жизни — не об этом ли говорят ее задор, лукавая улыбка, а как ласково она поит коня из горстей! Не случайно герой, глядя из окошка, залюбовался ею. Затем идет вторая картина, резко контрастирующая с первой. Мы видим похоронную процессию, слышим «плач панихид» и «кадильный канон». Обе картины разделяет строка: «В пряже солнечных дней время выткало нить...», которая мгновенно переключает внимание читателя. В результате перед нами почти одновременно возникают два зримо сопоставляемых описания, хотя события, нарисованные в них, происходят в разное время. Подобное построение было бы немыслимо, если бы Есенин решил показать горечь переживаний, вызванных потерей любимого человека.

Таким образом, поэт не «перепевает давно знакомые мотивы о неразделенной любви, об утрате возлюбленной» (I, 320). Сюжет стихотворения вполне самостоятельный. Он неизвестен устному народному творчеству. Есенин создает вполне оригинальное произведение лишь с ориентацией на стиль лирических песен.

Как и народные песни, стихотворение Есенина сюжетно. В нем указано место, где происходит действие: девушка поит коня в пруду, а герой смотрит на нее из окошка дома, находящегося вблизи. Это характерно и для народной лирики.

Что у кустышка было у ракитового,  
У колодца было у студеного,  
Молодец коня поил...

Подле речку шла девчонка за водой...

<sup>26</sup> См.: А. И. Соболевский, т. V, №№ 720—726, 729.

<sup>27</sup> Там же, № 729.

<sup>28</sup> Там же, предисловие. В этом томе помещено 786 таких песен.

Во саду ли, в огороде. . .<sup>29</sup>

В лирических песнях встречаются портретные зарисовки, но они обычно беглы, внимание сосредоточивается лишь на отдельных деталях. Девушка — «белая, румяная», «круглолицая», «щеки алые», «светло-русская коса у ней часто уплетеная», «очи ясные», «брови черные».<sup>30</sup> Тот же прием наблюдается и у Есенина. Однако он не копирует устное народное творчество. Вместо светло-русой косы, вместо румяных щек он отмечает «алые губы» и «лукавую улыбку».

В стихотворении Есенина, что характерно и для народной лирики, облик героини неотделим от природы, поэтому он дан на фоне берез, которые, как и она, красуются, отражаясь в пруду. Но фольклорный опыт приобретает здесь сугубо личный оттенок. В двустихии Есенина

Ты поила коня из горстей в поводу,  
Отражаясь, березы ломались в пруду

нет психологического параллелизма, распространенного в народных песнях. Сравни:

Цвели в лужках цветики, цвели, да поблекли;  
Любил меня миленький, да спокхнул. . .<sup>31</sup>

В его произведении березы, отражающиеся в пруду, вызывают новую мысль: а ты, девушка, разве не такая же стройная и прекрасная, как береза! Поэт сознательно располагает рядом два близких между собой образа, хорошо зная, что береза в устном народном творчестве является символом стройности и красоты. Любопытно, что отмеченная параллель появилась лишь, когда Есенин готовил собрание стихотворений. Первоначально в произведении, помещенном в «Радуницу», вместо берез фигурировали бусинки, и строфа выглядела следующим образом:

Ты поила коня из горстей в поводу,  
Колыхались бусинки в зыбком пруду.<sup>32</sup>

Народному мироощущению вообще свойственны предметность и вещественность восприятия окружающей действительности, что проявляется в параллелизмах, символике и особенно в метафорах. Этот прием отражения действительности будет широко использован поэтом во второй период его творчества. В стихотворении же «Подражанье песне» он найдет свое применение при создании образа времени: «В прже солнечных дней время выткало нить. . .»

Произведение Есенина напоминает народные песни и по своей структуре в целом. В нем каждая строка представляет собой отдельную законченную фразу. При этом почти все они близки между собой и по синтаксическому строению. В результате стих становится плавным и мелодическим. Чтобы усилить песенный склад произведения, поэт делит одну из строчек последней строфы на две параллельные части: «И под плач панихид, под кадильный канон. . .» Здесь параллелизм проявляется и в повторении одного и того же слова в каждой части стиха, и в ритме, и в синтаксисе. Подобный прием часто встречается в народных песнях:

Не ходи, садочком, не клади следочку. . .<sup>33</sup>

В то же время «Подражанье песне» и по ритму (четырёхстопный анапест), и по рифме (парная, мужская, звучная) является произведением литературным, а не песенно-народным. То же следует сказать и о других произведениях Есенина, созданных по принципу ориентации на стиль народных песен, с той лишь разницей, что в некоторых из них можно отметить гораздо больше, нежели в «Подражанье песне», приемов художественной изобразительности, идущих из фольклорной лирики: диалогическую речь (стихотворение «Хороша была Танюша, краше не было в селе»), параллелизмы («Не кукушки загрузили — плачет Танина родня»), обращения («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха»), повторения («залобуюсь, загляжусь ли»), постоянные эпитеты («лихоедейная разлука», «темна, ноченька»), слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами (колечко, сердечко, тальяночка) и т. д.

Но стихотворения Есенина не перегружены фольклорной поэтикой: символической, параллелизмами, диалогической речью, всевозможными повторами, обращениями, постоянными эпитетами и т. д. И тем не менее в названных произведениях поэта сильно чувствуется стилистическая основа народных песен. Это впечатление возникает, как мы видели, не только и не столько благодаря использованию от-

<sup>29</sup> Там же, №№ 31, 273, 278.

<sup>30</sup> Там же, №№ 16, 31, 246, 295, 298.

<sup>31</sup> Там же, № 589.

<sup>32</sup> Сергей Есенин. Радуница. Изд. М. В. Аверьянова, Пгр., 1916, стр. 41.

<sup>33</sup> А. И. Соболевский, т. V, № 544.

дельных художественных приемов фольклорной лирики, сколько вследствие общей направленности стихотворений. Есенин строит их на широко известном народной песне жизненном материале, что проявляется и в отдельных ситуациях, и в обрисовке образов, и в общем мироощущении. К тому же им придается песенный характер, плавность и напевность. Следовательно, к рассматриваемому вопросу нужно подходить с разных сторон и обращать внимание главным образом не на внешние признаки фольклорности, а на общую его тональность, нужно заглядывать в сердцевину стихотворения и выделять те элементы, которые вросли в ткань произведения и потому почти незаметны, а на самом деле почерпнуты из народно-поэтического источника.

Нельзя забывать и того, что, используя стилистические особенности народной лирики, Есенин как бы процеживает их через литературные традиции и через сугубо личное поэтическое мироощущение, а затем только включает в произведение. Поэтому в чистом виде они у него почти не встречаются. Даже в том случае, когда очевидна ориентация на стиль народных песен, стихотворения поэта больше похожи на есенинско-литературные, нежели на фольклорные, хотя особенности последних ощущаются постоянно.

Этим Есенин отличается от Кольцова, в творчестве которого народно-поэтических элементов больше, чем у Есенина, они там заметнее и выделить их не составляет особой трудности. Короче говоря, один сильнее тяготеет к традициям устной поэзии, другой — лишь опирается на них, стремясь придать им оттенок индивидуальности. Если Кольцов песенно-фольклорный, то Есенин — песенно-литературный. Каждый из них прекрасен и неповторим в своем роде.

Есенин начал писать в тот период, когда поэзия накопила большой опыт в освоении фольклорных традиций, а литературная песня получила широкое развитие. Кроме того, Есенин сумел использовать богатое наследие русской классической литературы, в которой так или иначе отражен весь опыт мирового искусства. Поэтому он, в отличие от Кольцова, опирался не только на эстетические нормы устного народного творчества, но и, в большей мере, на достижения литературы. В связи с этим особый смысл приобретает высказывание А. В. Луначарского о том, что «Есенин пришел из деревни не крестьянином, а в некотором роде деревенским интеллигентом. Но он прекрасно знал деревню, тонко передавал ее в поэзии».<sup>34</sup>

Таким образом, ориентация на стиль устного народного творчества может носить различный характер и проявляться или ярко, как у Кольцова, или же в значительной степени преломляясь через писательское «я», как у Есенина. В последнем случае близость к фольклору уловить очень трудно. Поэтому чтобы не ошибиться, необходимо все элементы, почерпнутые из источников народной поэзии, рассматривать в их единстве, учитывая внутреннюю направленность произведения.

Стихотворений, созданных подобным образом, у Есенина немного, в последующие периоды они будут встречаться еще реже. Основное место уже в раннем творчестве поэта начинают занимать оригинальные произведения. В них он использует лишь различные идейно-художественные элементы и приемы устного народного творчества, которые получают в его поэзии свое дальнейшее развитие и органически входят в общую ткань произведения.

Здесь речь должна идти не об ориентации Есенина на какой-то определенный жанр, а о фольклорности элементов и приемов вообще, так как некоторые из них являются достоянием многих или даже всех (например, постоянные эпитеты) родов и видов устного народного творчества.

Талантливый поэт и чуткий художник слова, Есенин сумел использовать богатые возможности, заложенные в народной лирике. При этом ему оказался чужд внешний фольклоризм. Народно-песенные традиции, преломляясь через сугубо есенинское и приобретая оттенок его индивидуальности, органически входят в ткань произведений Есенина и выступают как элементы его поэтического видения.

Принципы использования поэтом народных песен самые различные. Изучение этого вопроса дает возможность понять не только идейно-художественное своеобразие отдельных произведений Есенина, но и некоторые особенности его раннего творчества в целом, которое характеризуется демократической направленностью, умением подметить многие стороны народной жизни и быта, лиризмом, песенностью, яркой образностью, простотой формы и языка.

<sup>34</sup> А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, т. II, изд. «Художественная литература», М., 1964, стр. 346.



Р. ПОРМАН

## ДВА ПИСЬМА Н. Н. АСЕЕВА

С августа 1941 года до июня 1943 года Н. Н. Асеев вместе с семьей жил в Чистополе. Здесь он написал много стихотворений, поэму «Пламя победы», активнейшим образом участвовал во всей творческой и общественно-политической жизни коллектива эвакуированных писателей, возглавляемого К. А. Фединым.

У Н. Н. Асеева установилась тесная дружба с семьей чистопольского врача Д. Д. Авдеева. Уже после окончания войны Н. Н. Асеев неоднократно присылал письма членам этой семьи. Вот письмо, хранящееся в личном архиве В. Д. Авдеева, ныне профессора Киевского университета.

«Москва, 8 июня 1949 года.

Дорогой Валерий Дмитриевич!

Не умею писать писем, а чего не умею, того не люблю делать. Хорошее же чувство к Вам не уложу в строчки. Живу я как попало, пишу тоже без плана и надежды на напечатание. Единственно, что меня поддерживает, — это моя дружба с Оксаной, которая бодр, деятельна и склонна поимать меня всю жизнь без оговорок и кавычек. Вот все обо мне.

Чистополь вспоминаю с волнением и благодарностью, и это — не пустые слова!

Спасибо тебе, городок на Каме —  
Далекий, надежный советский тыл, —  
Что с нашею прозою и стихами  
Ты нас не обидел и приютил.

Так начинается моя маленькая поэма о Чистополе,<sup>1</sup> которая теперь мне ближе всех остальных моих стихотворений. В ней я подвожу итоги всему, что случилось со мной за эти годы. Но она не автобиографична, если автобиографию понимать судьбой, не связанной с окружающими. Судьба людей, живущих не в условиях обложенных ватой игрушек, судьба рядовых советских людей стала мне близка именно после пребывания в Чистополе. И за это я благодарен ему, благодарен от души, от чистого сердца. Он стал моим воспитателем в зрелые годы, он показал мне связь вещей и явлений не в рефлектном свете, в каком они предстают на сцене, а в правдивом и трезвом освещении повседневья!

Так и вижу его занесенные снегом домики, его занесенных пылью людей, но пыль эта — плодотворная пыль живой земли, а не сухого мертвого асфальта.

Еще раз спасибо Вам и Вашей семье за привет и ласку, за строгие внимательные глаза, просвечивающие лучше рентгена, открывающие тебя и твои недостатки во внутреннем мире твоей души. Большие приветы Дмитрию Дмитриевичу и всем Вашим. Посылаю Вам две книги: Анну Ахматову и „Вражду“ Олдингтона — замечательный роман, в новом свете встающий на сегодняшнем фоне. Поклонитесь от меня Каме и деревьям Вашего садика и людям Вашего края. И не думайте, что все это прошло мимо, как случайный эпизод.

Нет! Этого нельзя простить!  
Этим себя не тешьте.  
Разве можно душу отдать перешить,  
Подобно изношенной одежде?  
Даже тот, кто уцелеет от этой войны,  
Останется нем, как рыба.  
А если даже и заговоришь

Жалобным голоском —  
То еще не написаны словари  
К этой речи строчками.  
И какая тебе в этом корысть,  
Что меня в котелок ты бросишь?  
Отпусти меня, старче, в море!  
Сделаю, что ни попросишь!

Вот Вам „золотая рыбка“, написанная, как и другие стихи, в расчете на читателя-друга, которым и осмеливаюсь считать Вас в первую очередь!

Еще раз привет!

Ник. Асеев»

Интересно письмо Н. Н. Асеева от 23 ноября 1950 года из Москвы учащимся Чистопольской средней школы № 1:

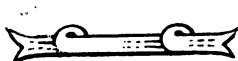
«Дорогие, невиданные друзья! Спасибо Вам за память и интерес к моей работе. Ваше решение — собрать материалы о пребывании в Чистополе советских писателей — замечательно. Не только потому, что, занимаясь этим делом, Вы глубже ознакомитесь с литературой, задумаетесь над обликом и произведениями

<sup>1</sup> Поэма о Чистополе, отрывки из которой приводятся в письме, не была напечатана. Между тем, по признанию самого поэта, это итоговое и в какой-то степени автобиографическое произведение, позволяющее судить об укреплении связей с жизнью народа и упрочении реализма в творчестве Н. Н. Асеева военных лет.

каждого из писателей, ставших Вам как бы лично знакомыми, но и потому, что Вы этим самым будете способствовать интересу взрослых к этому, а также и к истории своего города... Не в Вашей ли школе я жил одно время в физическом кабинете, с рядами пробирок и препаратов? Я писал там, уходя в дальний класс, свою поэму „Пламя победы“. Что касается черновиков, то я их рву после того, как стихи напечатаны. Образцы автографов не считаю еще достойными собрания. Вот если напишу еще хорошую вещь, то сделаю автограф, повешу на стенку и буду удивляться, как это я сумел? Нет, кроме всяких шуток, автографы я тоже считаю интересными только для графологов, — знаете, такие есть люди, что по почерку узнают характер. Но в большинстве случаев — ошибаются...

В памяти моей прочно остался Чистополь, с его плодородной почвой, замечательной водой, свежим чистым ветром. В особенности он мне вспоминается зимой: с широкими улицами, обстроенными одноэтажными домиками, над крышами которых нависли белые снеговые наметы, сверкающие днем при солнце радужной искрой. А вечером огоньки, огоньки по окнам и тишина, мягкая, снежная, пуховая.

Я уверен, что у Чистополя есть не только прошлое, но и будущее. Он станет курортом, хотя бы из-за превосходной своей воды. А Кама тоже еще даст себя знать, как источник энергии. Это будущее — в Ваших руках. Растите скорее, становитесь гидротехниками, почвоведом, метеорологами: от этого зависит, долго ли еще Чистополю быть в стороне от величия Камы, отделенным от нее затоном и непролазной грязью... Ваш искренний автор стихов и бывший чистополец Николай Асеев». <sup>2</sup>



<sup>2</sup> Письмо это хранится в Государственном музее ТАССР, папка № 11.

# ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

## К ПЕРЕСМОТРУ НЕКОТОРЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ\*

(ОБ ОТНОШЕНИИ К РОМАНУ ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»)

В ходе общественного развития не только меняются направления в искусстве и его идейное содержание, но может претерпевать изменения и оценка отдельных произведений искусства и литературы даже с одних и тех же позиций. Произведение, игравшее в определенных общественных условиях отрицательную роль (в смысле его враждебности прогрессивным течениям своего времени), может в дальнейшем, для истории, иметь и иное, положительное значение. Одной из иллюстраций этой мысли может явиться роман Ф. М. Достоевского «Бесы».

В нашем литературоведении установилось отрицательное отношение к этому роману как к произведению реакционному. Замысел автора был действительно таков, и иного отношения не заслуживает, но исчерпывается ли этим замыслом содержание романа?

В настоящей заметке, навеянной обстоятельным комментарием Ф. И. Евнина к роману «Бесы»,<sup>1</sup> где дается традиционная его трактовка, мне хотелось бы с позиций современного читателя, не являющегося специалистом-литературоведом (а потому «непредубежденного»: читатель видит прежде всего сам роман, а не «творческую кухню» писателя), попытаться поставить на обсуждение специалистов вопрос об идейном значении книги. Подчеркиваю, что я исхожу из позиций читателя наших дней, а не историка литературы.

Дело в том, что, по существу, «Бесы» — произведение не столько антиреволюционное, сколько антианархическое. Этот тезис и хотелось бы поставить на обсуждение.

Конечно, по замыслу автора роман должен был на примере анархистов опорожить революционное движение вообще. Однако самым ярким в романе является именно памфлет на анархистов, а не доказательство «анархичности» всего русского революционного движения 60—70-х годов. Это и понятно. Будучи крупнейшим писателем-реалистом, Достоевский блестяще использовал конкретные жизненные факты — дело Нечаева и реально существовавшую программу действий анархистов, составленную Бакуниным, — но он не мог опираться на факты во второй части своего замысла, ибо их не было; нечаевское же дело представляло лишь эпизод в общественном движении — притом эпизод отнюдь не типичный. Если роман удался как гротескное изображение бакунинцев (с реализацией всех предписанных программой пунктов — от проникновения в высшее общество до привлечения уголовных элементов), то как попытка опорожить революционное движение в целом он представляется чрезвычайно слабым. Не получились и наметки положительной программы, которую Достоевский связывал с образом Шатова.

Если же самым сильным и убедительным в романе является именно осуждение анархизма бакунинско-нечаевского толка (а не набор тенденциозных реплик насчет «Интернационалки» и социализма), то для современного читателя роман в этом отношении очень ценен, представляя весьма глубокую литературно-художественную критику анархизма, в частности критику программы Бакунина, против которого выступили также Маркс и Энгельс.

Значит, надо иметь в виду, с одной стороны, реакционный замысел автора, с другой — само произведение, его наиболее яркие и убедительные образы.

При появлении «Бесов» политическая направленность романа, содержащего выпады против ряда прогрессивных деятелей, конечно, выступила на первый план; книга вполне закономерно получила отрицательную оценку передовой литературной критики и общественности; эта оценка стала традиционной. Однако в настоящее время, когда частные полемические моменты несущественны, а основной замысел недоказателен, остается в силе уничтожающая сатира на анархизм, которая позволяет дать положительную оценку роману в целом.

\* Печатаемая в порядке обсуждения письмо доктора медицинских наук В. Розенблата, редакция приглашает специалистов высказаться по затронутому автором вопросу.

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский и, Собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1957, стр. 707—737.

Следует коснуться некоторых возможных возражений против приведенной трактовки идейного содержания романа.

Во-первых, можно было бы сказать, что критика анархизма дается «не с наших позиций», а потому не представляет ценности. Однако нередко и такая критика приносит пользу, если она талантлива. В «Коммунистическом манифесте», например, указывается, что коммунисты в борьбе с капитализмом со временем могут использовать ряд ценных моментов из критики, которую в период становления буржуазного общества направляли против него идеологи отживавшего феодализма. Тогда эта критика имела политически отрицательное значение, ибо была направлена против нового, более прогрессивного строя. Однако в дальнейшем она, вскрывая слабости буржуазии, может пригодиться тому классу, который призван похоронить капитализм.

Во-вторых, можно указать на то, что анархизм — это частный вопрос, в то время как автор ставит вопросы широкого порядка; для разоблачения анархизма целый роман едва ли нужен. С этим нельзя согласиться. Хотя дело Нечаева было действительно лишь эпизодом, анархизм имел определенное распространение и нанес немалый вред международному революционному движению, ибо отвлекал часть прогрессивных сил от борьбы за социализм, а также дискредитировал подчас революционное движение, прикрывая левыми фразами свою преступную тактику и идейную пустоту. Мы уже говорили о том, что Достоевский «реализовал» на примере действий Верховенского-сына всю программу Бакунина. Сатирическое обличение анархизма является поэтому отнюдь не второстепенной линией и отнюдь не «мелко» даже для крупного романа.

В-третьих, можно предвидеть и такое возражение: в романе рассыпаны реакционные высказывания, и его общая антиреволюционная тенденция очевидна, поэтому едва ли можно принимать роман «на вооружение». Однако в каждом крупном произведении есть свои сильные и свои слабые стороны. Ведь «Войну и мир» Толстого мы ценим не за длинные рассуждения о пичтожной роли личности в истории, а «Анну Каренину» не за те этические взгляды, которые содержатся в произведении Л. Н. Толстого. В романе «Обломов» мы считаем бесспорно слабой положительную программу, воплощенную Штольцем, но это не мешает признать бессмертной основную сторону произведения. Аналогичным образом и в «Бесах»: главная сторона романа, вполне удавшаяся автору, должна определить наше отношение к этому произведению. Авторский замысел можно легко отделить от выступающей на первый план художественной «сердцевины» — сатиры на анархизм, а также на политических авантюристов и карьеристов вообще. Эта сатира представляет еще один ценный образец критического реализма наших классиков.

Если добавить и ряд других положительных моментов: прекрасную сатиру на мягкотелых либералов 40-х годов, на дворянское общество, на царскую администрацию и т. д. — ценность романа еще более возрастает.

Эти соображения лишний раз доказывают, что оценка идейной стороны произведений искусства не есть нечто данное раз навсегда. В романе «Бесы» при его появлении на первый план выступала реакционная политическая сторона, в последующем же, для истории, основное значение приобретает художественно-сатирическая сторона книги. Образно выражаясь, Достоевский замахнулся на революционное движение, а ударил по анархистам. Для современников было важно, на кого он замахнулся, а для истории важно, по кому он ударил. В итоге с течением времени совершенно закономерно оценка литературного явления из отрицательной должна перейти в положительную.

Бывают и обратные метаморфозы — переход явления из положительного в отрицательное, причем немало аналогичных примеров можно привести и из других областей знания. Так, атеизм французских просветителей XVIII века бесспорно сыграл положительную роль в борьбе с религией и идеализмом. Однако по существу он во многом являлся поверхностным и наивным (достаточно вспомнить тезис Гольбаха: «Религия впервые произошла от встречи глупца с обманщиком»); с точки зрения марксизма он неудовлетворителен. Известную положительную роль сыграла и популяризация в середине XIX века материалистических идей в естествознании, осуществленная Бюхнером, Фохтом и другими, хотя для дальнейшего развития материалистического мировоззрения вульгарный материализм был тормозом.

Можно спорить о художественных достоинствах и недостатках романа «Бесы» по сравнению с другими крупными произведениями Достоевского, но резко противопоставлять его им как сугубо реакционное произведение теперь едва ли имеет смысл. Наоборот, нацеленность против анархистов делает роман «Бесы» не менее значительным, чем другие романы писателя.

По моему мнению, следовало бы обсудить вопрос о пересмотре односторонне отрицательного отношения к роману «Бесы», уяснить его антианархическую сущность, оценить по достоинству «рациональное зерно» книги и взять ее «на вооружение», т. е. в предисловиях (или послесловиях) и комментариях делать акцент не на реакционности замысла, осуществить который фактически не удалось, а на существе произведения — критике анархизма и политических авантюристов в революционном движении. Чтобы показать подлинное значение критики Достоевского,

следует в комментариях к определенным страницам текста оттенить ошибочность отождествления анархистов с подлинными революционерами — деятелями I Интернационала (независимо от того, заблуждался ли автор добросовестно, или искажал истину сознательно — о чем также надо сказать) и подробно остановиться на вреде, который нанес анархизм борьбе за победу социалистической революции. В частности, программа Бакунина мало известна, и ее художественное воплощение средствами сатиры, данное Достоевским, имеет и познавательное, и идейно-воспитательное значение. При таком пересмотре трактовки романа он займет подобающее место в ряду других крупных произведений русской классической литературы.

В. РОЗЕНБЛАТ

(доктор медицинских наук)

## ОДНОФАМИЛЬЦЫ

В дневнике Чехова имеется запись: «13 февраля. Обед у В. А. Морозовой. Были Чупров, Соболевский, Бларамберг, Саблин и я».<sup>1</sup> Комментатор Е. Н. Кошпина сообщает: «Бларамберг» А. И. — управляющий ялтинским имением кн. Юрьевской, морганатической жены Александра II» (стр. 630).

Был известный композитор П. И. Бларамберг (1841—1907), который являлся ближайшим сотрудником и пайщиком «Русских ведомостей». Надо полагать, именно он и присутствовал на обеде среди других деятелей «Русских ведомостей», а не управляющий крымским имением «морганатической жены» Александра II.

А. НАРКЕВИЧ

## О ЛИТЕРАТУРНЫХ «ТЕЗКАХ» И ТВОРЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ В ЖАНРЕ ИНТЕРВЬЮ

В 1926 году в письме в редакцию «Вечерней Москвы» Леонид Леонов просил не смешивать его с неким сценаристом Леоновым.

Сколько таких писем еще пришлось бы опубликовать писателю, если бы он проследил в дальнейшем за своими литературными «тезками»!

Так, в 1927 году в сборнике «Упадочное настроение среди молодежи» в числе ораторов на диспуте в Комакадемии был упомянут Л. Леонов, с которым также не следовало смешивать автора «Барсуков» и «Вора». Кое-кто из критиков, однако, был введен в заблуждение, приняв речь этого оратора за речь Леонида Леонова. Да и не мудро: ведь в опубликованном незадолго перед этим романе Леонова «Вор» действительно ставился вопрос об истоках упадочных настроений, о нездоровой «блатной» романтике и пр.

Но эти факты относятся к далекому прошлому. Быть может, теперь литературные «тезки» Леонова не встречаются? Оказывается, они встречаются и ныне.

Раскрываем журнал «За рулем» (1958, № 7) и находим подписанный полной подписью «Леонид Леонов» поразительно нехудожественный очерк «У Черного моря» (насчет того, как одна семья, обзаведясь «Москвичком», отлично провела отпуск на благословенных берегах Черноморья). Редакция журнала не устояла перед искушением украсить руководимое ею издание точно таким же именем, как и имя автора «Русского леса».

В газете «Ишимбайский нефтяник» (1959, № 84 и сл.) напечатан за такой же подписью остроконфликтный, в «леоновской» манере, рассказ «Против отца». Читатели газеты вполне могли подумать, что автор «Русского леса» предоставил редакции данной газеты право публикации неизвестного, нового своего рассказа. Ведь никаких указаний на то, что это сочинение принадлежит журналисту, сотруднику данной редакции, газета не дала. Читатель введен в заблуждение. Не слишком ли дорогой ценой редакция газеты потратила тщеславию молодого автора?

Листаем журнал «Смена» и в № 1 за 1961 год натываемся на статью Л. Леонова «Человек с книгой», а также на фотоснимок (строительная арматура в каком-то ошеломительном аспекте) с указанием, что сделан он также Л. Леоновым. Разобраться в этом хитросплетении не так-то просто: ведь Леонид Леонов действительно в последние годы писал о пользе книги, да и свои фотоснимки в былые годы (20—30-е годы) публиковал не раз! Читатель «Смены» мог предположить, что журнал ознакомил его с чем-то новым, относящимся к деятельности

<sup>1</sup> А. П. Чехов, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1963, стр. 567.

известного писателя. И вот он читает написанный впопыхах улыбый очерк, смотрит в раздумьи на абстрактный рисунок арматуры. . .

Почему в подобных случаях не намекнуть читателю на то, что он имеет дело не с произведением известного писателя?.. (С помощью инициалов автора, указания на профессию или место жительства автора и пр.). Зачем вносить путаницу в умы читателей?

За десятилетия на страницах периодических изданий накопилось немалое число интервью Леонова. Эти интервью заключают массу высказываний Леонова по самым различным вопросам нашей жизни, сведений из творческой истории его произведений, эстетических деклараций писателя и т. д. Исследователи творчества Леонова используют эти источники в своих работах. И все обстоит вроде бы благополучно.

Но вот недавно из письма Леонида Леонова в «Литературную газету» стало известно, что в журнале «Гражданская авиация» (1964, № 11) было напечатано интервью, которого писатель не давал. Интервью было снабжено даже факсимиле (фальшивым), дабы у редакции журнала, пожелавшей посредством высказываний именитых современников прославить удобства сервиса на самолетах, не возникло сомнений в его подлинности. (Написал это фальшивое интервью некий Л. Гендлин).

Факт, конечно, исключительный! Автор этого «оригинального жанра» не пожелал, так сказать, «копировать действительность», а целиком доверился своей «творческой фантазии».

Письмо Леонова обличило недобросовестного интервьюера, и на этом можно поставить точку.

Но этот казус наводит на некоторые размышления.

Так ли уж «на сто процентов» благополучны в смысле точности многочисленные опубликованные интервью писателя, записи отдельных его высказываний? Нет ли среди них таких, где присутствуют элементы сочинительства, додумывания за писателя, произвольного толкования авторских высказываний? Не относятся ли некоторые из них к жанру апокрифов?

Те, кто беседовал с Леоновым, хорошо знают, как замечательно рельефно и точно писатель формулирует свои мысли; его речь неподражаемо красочна и образна, насыщена тонким подтекстом, зачастую иронией, стилистически весьма своеобразна. Одно из добротнo записанных интервью «О театре будущего» Леонов без особых переделок превратил в статью, вошедшую в сборник «Литература и время» (1964), и мы получили возможность наглядно представить, какими примерно должны быть стиль и структура публикуемых высказываний писателя.

Разумеется, интервью, даже не весьма совершенное, дает известное представление о темах и проблемах, которые волновали писателя в тот или иной момент, о его отношении к событиям и т. п., однако некоторые из опубликованных записей бесед с Леоновым требуют серьезной проверки, сопоставлений, уточнений. Ведь порою мысль писателя и сообщаемые им в беседах сведения передаются скомканно, упрощенно, неточно, и не по умыслу, а просто потому, что лицо, беседовавшее с писателем, не сумело в живой записи точно зафиксировать сказанное писателем (таковы записи Ф. Власова в его книге «Поэзия жизни»). Иногда авторы интервью злоупотребляют своими комментариями к высказываниям писателя, произвольно «редактируют» сказанное писателем.

Не пора ли начать относиться к публикации интервью более ответственно? Ведь в распоряжении лиц, берущих интервью, есть стенография, магнитофон. Текст бесед может быть завизирован автором. Нельзя же всякие несовершенные, наспех сделанные, сырые записи сразу же делать достоянием печати, вводить в диссертации и т. п.!

А как важно записать поточнее беседы с современными писателями, их устные выступления. Какой неопределимый материал эти записи будут иметь для нашей культуры, для изучения истории советской литературы!

В книге «Литература и время» Леонид Леонов подверг основательной переработке некоторые из своих прежних статей. Уточнены формулировки, более ясно и полно выражено то, что было раньше лишь намечено, что было задумано, но не полностью исполнено (аналогичной переработке подверглись тексты пьес «Метель» и «Нашествие», которые ныне изданы в том виде, в каком они по авторскому замыслу должны были, но не могли быть написаны в свое время).

В этом факте переработки под определенным углом прежних статей заключены авторское указание и авторская воля, с которыми литературной критике и литературоведению нельзя не считаться и при оценке и использовании в научных целях опубликованных в прошлом интервью Леонова.

Кстати, мне бы хотелось сказать, что непропорционально является безоговорочное включение в перечень произведений Леонида Леонова опубликованных записей бесед с ним. Такую «традиционную» ошибку допустили как автор настоящих строк в своем семинарии по Леонову (1964), так и составители специальных библиографий по Леонову В. Акимов и Н. Гельфанд.

В. КОВАЛЕВ

# ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Д. ПРУЦКОВ

## ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ДИЛЕТАНТИЗМ?

«Наконец-то!» — с глубоким удовлетворением сказали мы себе, встретив на страницах «Вопросов литературы» (1964, № 11) литературно-критическое обозрение В. Кулешова и П. Николаева «Что такое дилетантизм?». Давно назрела необходимость разобраться в том, где проходит граница, отделяющая науку от дилетантизма, этого ее обманчивого спутника, хотя и искреннего, но не всегда серьезного друга... Вся, так сказать, «философия» нашей современной жизни, немислимой без науки, требует решительного избавления научных знаний от дилетантизма.

### 1

Дилетанта можно развенчать и «припереть к стене» только неопровержимыми данными опыта, практикой. Вспомним в этой связи и ныне злободневно звучащую знаменитую басню Крылова «Огородник и Философ». Вот почему в так называемых науках точных, непрерывно и непосредственно проверяющихся школой жизни, дилетантизму в наше время неуютно. Здесь его ждет неминуемое посрамление. Результаты же литературоведческих исследований, как в некоторых случаях и исследований социологических, не всегда можно сразу же практически применить в жизни. Поэтому в литературоведении, да, пожалуй, и в некоторых других общественных науках особенно трудно обозначить границу, о которой говорилось выше.

Необходимо отметить, что было время, когда дилетанты оказывали науке важные услуги. Поэтому вопрос о дилетантизме следует ставить конкретно-исторически. В. Кулешов и П. Николаев необоснованно воспользовались цитатой из рецензии А. С. Пушкина на «Словарь о святых» для характеристики отрицательной сущности дилетантизма. Это слово употребляется в его теперешнем, а именно, отрицательном смысле благодаря А. И. Герцену, автору классического труда «Дилетантизм в науке». Он впервые теоретически и фактически показал несостоятельность дилетантизма в условиях, когда в свои права вступила действительная наука — социология, естествознание, материалистическая философия, диалектика. В статьях Герцена дилетант нашел свой подлинный психологический и интеллектуальный портрет. Особенно великолепны и актуальны, к примеру, такие герценовские характеристики: «... нет нелепости, обветшалости, которая не высказывалась бы нашими дилетантами с уверенностью, приводящею в изумление»; «... по большей части им не позволяет большое и испорченное зрение туда смотреть, куда следует, так видеть, как совершается, так понимать, как сказано».<sup>1</sup> В. Кулешову и П. Николаеву следовало бы обратиться за содействием в борьбе с дилетантизмом именно к Герцену, а не к Пушкину...

Более ста лет прошло с момента появления цикла статей «Дилетантизм в науке». Но до сих пор в науках общественных, особенно в литературоведении, дилетантизму очень привольно. Он свободно подделывается под науку, ловко эксплуатирует ее и порой собирает богатую жатву... Но значит ли это, что науки общественные разоружены перед дилетантизмом и неспособны оградить себя от его посягательства? Разумеется, нет! И в этой области существуют, постоянно совершенствуются объективные критерии, складываются относительные и абсолютные истины, вырабатываются и оттачиваются принципы и методы исследования, которые позволяют безошибочно понять, кто идет по трудному пути научного анализа, проникает в «живую душу» своего предмета, а кто уподобляется в науке вепчому туристу, быть может, и много знающему, но знающему поверхностно, отрывочно, без понимания природы и сущности предмета. О них можно было бы сказать: «они прослушали все звуки, но гармонии не слышали».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> А. И. Герцен, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. III, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 11, 64.

<sup>2</sup> Эти слова Гегеля взяты А. И. Герценом эпиграфом к одной из статей цикла «Дилетантизм в науке» (А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. III, стр. 43, 54).

Дилетант не владеет методологией и принципами научного исследования, он не считается с историческим опытом развития данной науки и с законами научного мышления. Весь этот теоретико-познавательный и профессиональный инструментарий дилетанты, «друзья-враги» науки, как называл их Герцен, подменяют субъективными представлениями о предмете, случайными наблюдениями, ограниченным личным опытом, самоделными приемами. Споря с дилетантами, приходится, следовательно, говорить не о каких-то мелочах или частностях и оперировать не отдельными цитатами и фактами, а рассуждать о том, что составляет «душу науки», ее метод, ее философию. Именно так подходил к вопросу Герцен, раскрывая все воодушевляющее величие настоящей науки и все убожество подделок под нее. Авторы же статьи «Что такое дилетантизм?» не ставят вопроса о том коренном, что действительно отличает плодоносящее служение науке от бесплодной и легкомысленной влюбленности в науку. Поэтому они и не сумели указать на родовые признаки современного дилетантизма. Да, собственно говоря, их это и не интересует. Их увлекло другое. Побольше набрать «убийственных» цитат, скомпоновать из них подобие сатирического обозрения, уличающего литературоведов-дилетантов, — такова цель В. Кулешова и П. Николаева. Но как они цитируют? Пусть читатель попробует вооружиться терпением и пункт за пунктом сопоставит то, что пишут, будто цитируя (без указания страниц!), авторы статьи, положим, о книге П. Мезенцева «История русской литературы XIX века (первая половина)» с тем, что в действительности сказано в ней. Нет возможности с исчерпывающей полнотой развернуть эту параллель — так много примеров тенденциозного истолкования отдельных положений книги П. Мезенцева.

Если верить статье, то автор учебного пособия по истории русской литературы говорит, что пушкинский Кавказский пленник «готовился на битву за новую Россию».<sup>3</sup> В действительности же у П. Мезенцева сказано: «Такая личность (Кавказского пленника, — Н. П.) не могла не imponировать всем, кто бросал вызов дворянскому обществу и готовился на битву за новую Россию и нового человека».<sup>4</sup>

И подобное встречается на каждом шагу. Так, критики утверждают, что П. Мезенцев называет «Бориса Годунова» «трагедией о проблемах престолонаследия». И не без иронии добавляют: «Давненько мы такого не слышали...» (стр. 124). Но на самом-то деле ничего подобного и нет у П. Мезенцева. Он пишет: «... Пушкиным избрана такая эпоха, события и лица, которые при всей исторической верности изображения в трагедии могли звучать весьма злободневно. Важнейшая идея „Бориса Годунова“ состоит в том, что в ней смена царей на русском престоле (а не престолонаследие, как искаженно истолковали эту мысль «Вопросы литературы», — Н. П.) поставлена в зависимость от непрестанно колеблющейся народной стихии, того, что называется в трагедии „мнением народным“».<sup>5</sup>

И другие, подобные якобы, пассажи, присущие книге П. Мезенцева, существуют лишь в воображении В. Кулешова и П. Николаева. Где они нашли, что в понимании П. Мезенцева сентиментализм — «бьяка», а романтизм («в широком, так сказать, смысле») связан лишь с образом Грушницкого, этого «ничтожного романтика» (стр. 122)? Вот что пишет автор всячески третируемого пособия: «Рожденный для того, чтобы преодолеть холод и рассудочность классицизма, сентиментализм в лучшую пору своего развития приблизил нашу литературу к читателю, внес элемент чувства и задушевности в творчество, создал новые формы и подвинул вперед развитие русского литературного языка, как средства выражения интимных переживаний человека. Многие в сентиментализме подготовили возникновение романтического направления в литературе».<sup>6</sup> О романтизме же в книге П. Мезенцева написано шесть глав. Неужто их содержание можно уложить в характеристику Грушницкого в качестве «ничтожного романтика»?! Авторы статьи «Что такое дилетантизм?» старались приписать П. Мезенцеву самое примитивное понимание романтизма. Но в книге П. Мезенцева все сложнее. Автор учебного пособия убедительно и широко показал выдающуюся роль романтизма в поступательном развитии русской литературы; что же касается характеристики Грушницкого, то она вполне соответствует тому, что о нем говорил Белинский, она отражает замысел Лермонтова, учтены в ней и данные советской науки.<sup>7</sup>

Пойдем далее. В. Кулешов и П. Николаев пишут: «Мы узнаем, например, что отныне следует считать Пушкина потенциальным пугачевцем...» (стр. 123—124). Почему же? Оказывается на том основании, что П. Мезенцев «„решительным образом ставит под сомнение до сих пор распространяемые в литературе рассужде-

<sup>3</sup> «Вопросы литературы», 1964, № 11, стр. 123. Далее ссылки на этот журнал будут приведены в тексте.

<sup>4</sup> П. А. Мезенцев. История русской литературы XIX века (первая половина). Изд. «Высшая школа», М., 1963, стр. 149.

<sup>5</sup> Там же, стр. 177.

<sup>6</sup> Там же, стр. 12.

<sup>7</sup> См.: У. Ф о х т. Пути русского реализма. «Советский писатель», М., 1963, стр. 212—213.



ния"... о том, что слова Гринева о „бессмысленном и беспощадном“ бунте выражают позицию самого Пушкина» (стр. 124). Но у П. Мезенцева все это сказано несколько иначе! Автор «Истории русской литературы» ставит под сомнение положение о соответствии рассуждений Гринева позиции самого Пушкина на основании вывода, сделанного поэтом в результате размышлений о соотношении «необъятных сил» Кесаря и ничтожных средств «зжидателей свободы».<sup>8</sup> Из того факта, что исследователь не соглашается с отождествлением суждений Гринева и позиции Пушкина никак не следует, что он видит в последнем пугачевца. Так, на страницах 156 и 157 П. Мезенцев пишет: «Лучший из сынов своего времени, он поднялся до мысли о необходимости революции, рубящей головы монархическим деспотам. Но как и его славные современники, дворянские революционеры, он не мог дойти до оправдания „плебейского“ способа ликвидации феодализма и крепостничества. Подобно декабристам, Пушкин страшился якобинства». И далее: «Перспектива новой пугачевщины заставляет автора „Записок“ («Заметок по русской истории XVIII века», — Н. П.) думать о других, более приемлемых путях для достижения политической свободы». «Он полностью разделял в те годы (южного периода, — Н. П.) идею Пестеля и Рылеева — идею революции без народа, без „страшных потрясений“, без Марата и Робеспьера».<sup>9</sup>

Кажется, предельно ясно! Вопрос о соотношении идеологической позиции Пушкина и суждений Гринева о «бессмысленном и беспощадном бунте» очень сложный; он имеет в науке длительную историю, сопровождающуюся дискуссиями, столкновением противоположных мнений. В 1960 году Д. Благой писал: «Устами Гринева он (Пушкин, — Н. П.) называет пугачевское восстание „бунтом бессмысленным и беспощадным“».<sup>10</sup> Точку зрения Д. Благого разделяет и Н. Л. Степанов: «Словами Гринева (в пропущенной главе) „не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный“ — он определил свое отношение к противоречивому и стихийному крестьянскому восстанию...»<sup>11</sup> Сближение точек зрения Пушкина и Гринева проводили и такие авторитетные исследователи, как Б. В. Томашевский и Н. Л. Бродский. Таким образом, у П. Мезенцева были серьезные основания говорить о подобных рассуждениях, распространенных в научной литературе. Однако в современной науке определилась и та тенденция, которая выражена П. Мезенцевым. Так, Д. Благой в 1963 году, готовя главу о Пушкине для трехтомной «Истории русской литературы», уточнил свою позицию. Устранив сближение идеологической позиции Пушкина и взглядов Гринева, он пришел к такому выводу: «Вместе с тем в „Капитанской дочке“ Пушкин несомненно свободен от классовой, помещичьей тенденциозности, прокладывает путь к изображению антикрепостнических движений в народном духе».<sup>12</sup> И другие пушкинисты, говоря об отношении автора «Капитанской дочки» к пугачевскому восстанию, отмечают несостоятельность истолкования афоризмов Гринева как определяющих общественно-политическую позицию Пушкина последних лет. Советские литературоведы многое сделали для освобождения пушкиноведения от когда-то популярной легенды о Гриневе — рупоре великого поэта. Эта легенда была в свое время создана консервативно-дворянским лагерем. Ее поддерживали буржуазно-народнические публицисты, она оказала воздействие на некоторых советских исследователей старшего поколения. Но в наши дни никто уже произвольно не отождествляет высказывания Гринева и мысли Пушкина о крепостничестве государстве и крестьянской революции.<sup>13</sup>

Если следовать логике наших литературоведов-фельетонистов, то следует признать, что не только у П. Мезенцева, но и в современном пушкиноведении в целом зреет тенденция считать Пушкина потенциальным пугачевцем!

## 2

В. Кулешов и П. Николаев ставят под сомнение историко-литературную концепцию П. Мезенцева. «... Автор, — пишут они, — отважно игнорируя выработанную наукой периодизацию литературного процесса, установил свою собственную,

<sup>8</sup> П. А. Мезенцев. История русской литературы XIX века, стр. 199.

<sup>9</sup> Там же, стр. 156, 157.

<sup>10</sup> А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I. Изд. Московского ун-в., 1960, стр. 572 (глава о Пушкине в этом учебнике принадлежит Д. Д. Благому).

<sup>11</sup> Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 134; см. также стр. 173. Ср. статью Н. В. Измайлова о «Капитанской дочке» (История русского романа в двух томах, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 201).

<sup>12</sup> История русской литературы в трех томах, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 455.

<sup>13</sup> См.: Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 330.

отождествив ее с периодизацией гражданской истории» (стр. 121). Оказывается, наука уже выработала всеми признанную периодизацию литературного процесса! Обратимся же к современной историко-литературной науке и сопоставим бытующую в ней периодизацию с тем, что по этому вопросу говорится в книге П. Мезенцева.

Перед нами трехтомная «История русской литературы», подготовленная Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР под руководством Д. Д. Благого. Во втором томе этого издания (он посвящен русской литературе первой половины XIX века) дана следующая периодизация историко-литературного процесса: «На путях к новой литературной эпохе (1800-е—середина 1810-х годов)»; «Становление активного романтизма и критического реализма (середина 1810-х—первая половина 1820-х годов)»; «Утверждение реализма (вторая половина 1820-х—начало 1840-х годов)»; «Реализм — магистральная линия литературного развития (1840-е — первая половина 1850-х годов)».

А. Н. Соколов, автор университельского учебника по истории русской литературы первой половины XIX века (М., 1960), придерживается той же периодизации, что и коллектив, создавший трехтомную «Историю русской литературы». Но, во-первых, он не формулирует сущности каждого из периодов, а обозначает их так: «Литературное движение 1801—1815 годов»; «Литературное движение 1816—1825 годов»; «Литературное движение 1826—1842 годов». И, во-вторых, историю русской литературы первой половины XIX века он завершает не серединой 50-х годов (как в трехтомной истории литературы), а 1842-м годом. В учебнике для педагогических институтов (под редакцией Ф. М. Головенченко и С. М. Петрова, М., 1959; 2-е изд. — 1963) вообще отказались от конкретной периодизации. История русской литературы первой половины XIX века рассматривается в нем по десятилетиям («Литература первой четверти XIX века»; «Литература 30-х годов»; «Литература 40-х годов»).

В науке все еще существует разное понимание даже принципов периодизации, и дискуссии по этим вопросам не прекращаются. Известно, что У. Фохт (как и А. Г. Цейтлин<sup>14</sup>) длительное время упорно занимался разработкой проблем периодизации русской литературы эпохи критического реализма. В итоговой книге «Пути русского реализма» (М., 1963) он отчетливо сформулировал свое понимание этапов и периодов в развитии русской литературы XIX века. Оно тоже своеобразно и далеко не совпадает с принятой в ряде ученых трудов и учебников периодизацией литературного процесса. Вот схема У. Фохта. «Этап дворянских революционеров. Становление романтизма и критического реализма (1790—1856)». В рамках этого единого этапа и заключена история русской литературы первой половины XIX века. Внутри него У. Фохт выделяет следующие периоды: «1. Преддекабристский период. Психологический романтизм. Формирование реалистических тенденций (1790—1817)»; «2. Декабристский период. Гражданский романтизм. На путях к реализму (1817—1825)»; «3. От дворянских революционеров к революционерам-разночинцам. Утверждение критического реализма (1825—1856)».<sup>15</sup>

Из этой справки видно, что советское литературоведение еще не выработало научную периодизацию историко-литературного процесса.

Не будем, однако, унылыми скептиками. Нетрудно заметить, что хотя наука, вопреки необоснованному мнению В. Кулешова и П. Николаева, еще окончательно и не определила столь необходимую научную периодизацию, однако в ней явственно намечаются такие плодотворные тенденции, которые неопровержимо свидетельствуют о том, что она успешно ее создает. Несмотря на разноречивость и расхождение в суждениях различных авторов и целых коллективов, работающих в этой области, между ними существуют точки соприкосновения в понимании методологических принципов и логических основ периодизации, идейно-художественного содержания того или иного этапа и периода, в установлении конкретных дат. Хороший знак! Все это приближает литературоведение к уяснению закономерности историко-литературного процесса.

Спрашивается, вступил ли П. Мезенцев в конфликт с названными положительными тенденциями в понимании периодизации русской литературы XIX века? Так следовало бы поставить вопрос подлинным его критикам, заинтересованным в истине. Вместо этого Мезенцева обвинили в игнорировании того, что в действительности пока не существует, а только складывается. С нашей точки зрения, предложенная П. Мезенцевым периодизация вполне укладывается в то русло, по которому успешно движется научная мысль историков русской литературы. Более

<sup>14</sup> См. его статью «Ленинская концепция русского освободительного движения и вопросы периодизации истории русской литературы XIX в.» («Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», 1954, т. XII, вып. I, стр. 3—21).

<sup>15</sup> У. Фохт. Пути русского реализма, стр. 46—50. Ср.: Е. Н. Купрянова. Значение ленинской периодизации освободительного движения для изучения и периодизации русской литературы XIX века. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 42 и далее; История русской литературы (конец X века—1917 г.) в трех томах. Проспект. М., 1955, стр. 60—89.

того! Он вносит и некоторые уточнения. Всю первую половину XIX века в истории русской литературы П. Мезенцев рассматривает в рамках 1801—1856 годов. Конкретная периодизация этой эпохи им определена так: «I. Литературное брожение начала века (1801—1811)»; «II. Возникновение и развитие романтизма (1812—1825)»; «III. Переход передовой литературы на позиции реализма и народности (1826—1856)».

Существенно, что П. Мезенцев учитывает знаменательный рубеж — 1812 год. Его принципиальное значение авторы учебников и книг по истории литературы в последнее время обычно игнорируют, желая этим как бы подчеркнуть, что они не отождествляют литературный процесс с процессом историческим. Но не приходит ли это похвальное желание сохранить самостоятельность литературного процесса, его специфику, в разительное противоречие с историко-литературными фактами? Все-таки события Отечественной войны действительно открыли новую эпоху в жизни России, в ее интеллектуальных исканиях, в художественной культуре и оказали могучее воздействие на специфику литературных явлений. П. Мезенцев все это учел, открывая один из периодов в истории литературы 1812-м годом.

Далее. Завершающий период в истории русской литературы первой половины XIX века заключен П. Мезенцевым в рамки 1826—1856 годов, без указания на какую-либо промежуточную веху. В этом обстоятельстве его критики тоже усмотрели отступничество от научной, общепринятой периодизации. Судя по всему, их особенно привлекает 1842 год. Мы видели, что этим годом завершается университетский учебник, посвященный истории русской литературы первой половины XIX века. Как же обосновывает А. Н. Соколов необходимость выделения 1842-го года? Исследователь указывает на опубликование в этом году первого тома «Мертвых душ», а также на образование «натуральной школы», которая завершила собой первый этап в развитии русской литературы и в то же время явилась началом второго этапа ее развития.<sup>16</sup>

Вряд ли можно признать солидной и убедительной эту аргументацию. Думается, что 1842 год не удержится в научной периодизации. История «натуральной школы» началась не с 1842 года, а с 1835—1836 годов («Миргород», «Арабески», «Ревизор»). Это доказано и В. Г. Белинским и советскими литературоведами. К тому же никак нельзя согласиться и со следующим утверждением А. Соколова. Указав, что появление в русской литературе Гоголя, Лермонтова, Белинского — событие огромного значения, он далее пишет: «Однако едва ли их деятельность следует рассматривать как начало нового литературного периода, так как все они продолжали и развивали дело Пушкина — утверждение реализма в русской литературе. Именно это и придает внутреннее единство периоду 1826—1842 годов».<sup>17</sup> Единство между Пушкиным, с одной стороны, и Лермонтовым, Гоголем, с другой, разумеется, есть. Но оно относительно, а не абсолютно. За единством виден и разрыв непрерывности, рождение нового качества, что отразилось в творчестве Лермонтова, особенно же — в творчестве Гоголя. К слову сказать, так смотрели на этот процесс и классики русской критики. В. Г. Белинский, например, считал, что «1835—1836 годы были эпохой для русской литературы».<sup>18</sup> Все это позволяет выделить 1835—36 годы как важную переломную веху в истории русской литературы первой половины XIX века, что, впрочем, и сделано рядом исследователей, которые, во-первых, завершают этот период 1855—1856 годами, а во-вторых, с полным основанием выделяют 1836 год как такой момент, который отделяет пушкинский период от периода гоголевского. П. Мезенцеву при дальнейшей работе над улучшением учебника также следует учесть этот рубеж между 1826 и 1856 годами.

Из приведенных сопоставлений разных точек зрения видно, какими трудными, противоречивыми путями идет процесс разработки научной периодизации в современной науке. В. Кулешову и П. Николаеву следовало бы учитывать эту сложность кристаллизации научных истин и воздерживаться от канонизации одной историко-литературной концепции в ущерб другой. Они утверждают, что П. Мезенцев отождествил периодизацию литературного процесса с периодизацией гражданской истории, а тем самым избавил себя «от обязанности показывать литературный процесс в неразрывной связи с общественным движением эпохи: зачем показывать, когда все и так „разложено“»? Но где факты, подтверждающие справедливость подобного сурового приговора? Откройте книгу П. Мезенцева, и вы увидите, что он, не игнорируя относительную самостоятельность и специфику литературного процесса, его закономерности, рассматривает его в единстве с процессом историческим, с революционно-освободительным движением, с духовными исканиями эпохи и показывает, как он определялся факторами социальными. Автор учебного пособия тщательно прослеживает, как эпоха дворянской револю-

<sup>16</sup> См.: А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, стр. 8—9.

<sup>17</sup> Там же, стр. 9.

<sup>18</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 525; См. также т. VIII, стр. 52; т. IX, стр. 388.

ционности (а она завершилась не в 1842, а в 1861 году!) получила специфическое и разнообразное преломление в течениях и направлениях литературы, в ее жанрах и стилях. В этом (а не в единстве Пушкина — Лермонтова — Гоголя) состоит внутренняя концепция книги, игнорируемая В. Кулешовым и П. Николаевым. И эти сложные отношения литературы и дворянской революционности — их связи и отталкивания — автор трактует не вульгарно, не прямолинейно, а в многообразных преломлениях.

Авторы статьи «Что такое дилетантизм?» представили книгу П. Мезенцева как пестрый перечень имен, названий, произведений, идей, тем и сюжетов. В ней будто бы нет характеристик исторических условий, идейной эволюции общества, объективных процессов действительности, не показана связь с ними творчества писателей. П. Мезенцев, утверждая его критики, руководствуется прежде всего тем, что «не нужно мудрствовать». «Направления, школы, методы, стили в русской литературе, место каждого писателя в литературном процессе» — все это для П. Мезенцева оказывается «суетная материя!» Позволительно спросить, знают ли В. Кулешов и П. Николаев хотя бы оглавление книги П. Мезенцева? В том-то и дело, что в ней сосредоточено внимание как раз на том, что они заведомо ложно выдали за «суетную материю». «Предпосылки литературного развития начала века. Кризис старых литературных форм. Поиски новых путей литературного творчества. Возникновение и развитие романтизма... Теория реализма...» Так можно было бы в общих чертах передать проспект книги П. Мезенцева. В ней достаточно квалифицированно и интересно освещаются разнообразные вопросы, имеющие непосредственное отношение к литературно-эстетическим направлениям, стилям, жанрам, языку. Дилетант не способен критически изучать факты, их он подменяет фантазией, домыслами, а анализ — эмоциями. Мезенцев же неизменно стоит на почве фактов и вполне владеет приемами литературоведческого исследования, хотя и не отказывается от эмоций, от художественного образа в учебной книге по литературе.

Нельзя не заметить, как оригинально трактует П. Мезенцев творчество Батюшкова и источники его романтического неприятия русской действительности. Неужто дилетантским можно назвать разбор поэзии Жуковского или наследия поэтов Вольного общества? Ни в одном из принятых учебников нет анализа творчества Гнедича и Козлова. П. Мезенцев показывает историческое значение их деятельности. В разборе творчества декабристов он достаточно убедительно вскрыл связи их политического романтизма с романтизмом как творческим методом. В главе о Рылееве проанализировал лирический цикл его стихов, чего обычно не делают авторы учебной литературы, создавая тем самым одностороннее представление о творчестве поэта-трибуна. Достоинством учебной книги П. Мезенцева является и то, что в ней содержится развернутая характеристика романов Нарезного и обстоятельное освещение басенного наследия Крылова. Особенно удачны разделы «Национальный характер басен Крылова» и «Русская природа в баснях Крылова». Все это — не плод досужего любительства, а результат длительного, кропотливого труда и профессиональной выучки, с которыми дилетант, любящий «выезжать» на блеске стиля и эффектности построений, всегда находится не в ладу.

К слову сказать, ирония В. Кулешова и П. Николаева в их язвительных фразах: «Никто пока не установил — хорошо или плохо, когда в басне есть аллегория...» и «Благодаря П. Мезенцеву мы теперь знаем: лучше, когда без аллегории» (стр. 124) — следовало бы обратить на них самих, проявивших полную неосведомленность в вопросах поэтики басни. В. Г. Белинский писал: «Басня не есть аллегория и не должна быть ею, если она хорошая, поэтическая басня; но она должна быть маленькою повестью, драмою с лицами и характерами, поэтически очеркнутыми».<sup>19</sup> А в книге П. Мезенцева читаем: «Басню моралистического характера, басню-аллегория он (Крылов, — Н. П.) превратил в реалистическую миниатюру, воспроизводящую характернейшие явления действительности. Основное в его басне — сцена, событие, диалоги, развертывающиеся в точно воссозданной обстановке национального русского быта». И далее автор подкрепляет свое понимание басни суждением Белинского, который писал: «...Басни Крылова — не просто басни: это повесть, комедия, юмористический очерк, злая сатира, словом, что хотите, только не просто басня».<sup>20</sup> «Не просто басня», что значит — не просто аллегория! Выходит, что не Мезенцев, а Белинский установил отношение подлинно художественной поэтической басни к аллегории. И это уже давно и неизбежно вошло в научную поэтику, имеет огромное значение для понимания, например, поэтики комедии Грибоедова «Горе от ума», что очень уместно было бы напомнить В. Кулешову, автору главы о Грибоедове в университетском учебнике...

<sup>19</sup> Там же, т. IV, стр. 149.

<sup>20</sup> П. А. Мезенцев. История русской литературы XIX века, стр. 108; В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 573.

## 3

«История русской литературы XIX века (первая половина)», в которой обобщен опыт многолетней преподавательской работы автора в вузах не является единственной книгой П. Мезенцева. И ее «подпирает» не только солидный практический опыт вузовского лектора и неутомимого, популярного пропагандиста русской классической литературы в массовых аудиториях. Кстати, именно этим опытом следует объяснять те особенности его стиля (живописный способ выражения понятий в художественных образах, всякого рода заострения и т. п.), которые в статье «Что такое дилетантизм?» явились лишь предметом легкомысленных насмешек и иронии. Учебную книгу П. Мезенцева «подпирает» и обширная исследовательская работа в области истории и теории литературы, эстетики, философии. Исследователь создал труды, которые получили положительную оценку в печати и в широких кругах советской общественности. Такова прежде всего содержательная и полемическая книга «Эстетические взгляды В. И. Ленина», изданная в Кишиневе в 1959 году.<sup>21</sup>

Следует также назвать этюд «Эстетическое восприятие» (Кишинев, 1958), посвященный очень сложной и важной теме, хотя, впрочем, и весьма спорный.<sup>22</sup> Далее идет фундаментальная монография «Белинский. Проблемы идейного развития и творческого наследия» (М., 1957). Издание этой книги имеет трудную и длительную историю, вызванную искусственными препятствиями. После опубликования она сразу же была встречена резко отрицательной, во многом несправедливой рецензией В. Березиной «Вместо „проблем“ — повторение пройденного», опубликованной в тех же самых «Вопросах литературы» (1958, № 5), где в 1964 году появился рассматриваемый критический обзор о том же П. Мезенцеве. Какое завидное постоянство и какая удивительная целенаправленность!.. Но книга о Белинском получила и положительные отзывы. В печати были отвечены резко отрицательные суждения В. Березиной о научном уровне труда П. Мезенцева.<sup>23</sup>

Спросим: допустимо ли делать «уничтожающий» вывод о дилетантской природе одной книги, не принимая во внимание хотя бы наиболее важных других трудов ее автора? Нет, недопустимо, если на самом деле заботиться о высоком общественном авторитете литературоведения, о научной истине, если действительно руководствоваться беспристрастным взглядом на вещи. П. Мезенцев имеет определенную систему научных литературоведческих воззрений, выраженных во всех его печатных работах. Ее-то и следовало объективно проанализировать, чтобы с полной ответственностью и убедительностью судить об уровне научно-общественной позиции автора. Не может быть такого положения вещей, когда литературовед в одном случае (положим, в учебнике) выступает дилетантом, а в других литературоведческих же работах — действительно ученым. Дилетантизм — органическая особенность научной или общественной деятельности человека. И она неизменно проявляется в каждом из элементов этой деятельности. Авторы литературно-критического обзора «Что такое дилетантизм?» с удивительной легкостью игнорируют эту очевидную истину, а поэтому мы имеем полное право сказать, что к своим обязанностям критиков дилетантизма они подошли без чувства ответственности, именно по-дилетантски.

По отношению к книге П. Мезенцева В. Кулешов и П. Николаев испытывают, как они признались, некую неловкость, когда характеризуют ее в качестве дилетантской — так уж в ней все «перепутано и поставлено на голову» (стр. 121). Но из приведенных примеров видно, что не у П. Мезенцева, а у его оппонентов «смешались в кучу кони, люди». И уж им-то не следовало бы стесняться и маскироваться борьбой с дилетантизмом, а прямо сказать, что речь, дескать, идет о невежественном, беспомощном истолковании истории русской литературы. Ведь об этом и говорят в действительности В. Кулешов и П. Николаев, смешивая дилетантизм с профанацией науки.

## 4

Дилетантской оказалась и «книжка» (так пренебрежительно названа двадцатипятилетняя монография!) И. Я. Дьякова «Мировоззрение В. Г. Белинского», выпущенная Амурским книжным издательством в 1962 году. Она уже получила весьма

<sup>21</sup> См. рецензию А. Поликанова «Живая эстетика» («Нева», 1961, № 4, стр. 195—196).

<sup>22</sup> См. рецензию А. П. Белика («Вопросы философии», 1959, № 4, стр. 145—148).

<sup>23</sup> См., например: В. И. Степанов. Философские и социологические воззрения В. Г. Белинского. Изд. Белгосуниверситета, Минск, 1959, стр. 13.

положительную оценку в советской печати.<sup>24</sup> И это вполне понятно, если учесть, что И. Дьяков сделал серьезную попытку подойти к идейно-философскому наследию В. Г. Белинского с учетом тех коренных сдвигов, которые произошли в советском обществе, в социалистической общественной науке после XX съезда КПСС. Даже И. А. Рябов, опубликовавший в 1964 году в «Философских науках» поверхностно-критическую рецензию на книгу И. Дьякова, все же положительно оценивает ту ее главу, в которой речь идет о критике В. Г. Белинским слепого преклонения перед авторитетом отдельной личности.<sup>25</sup> Но В. Кулешов и П. Николаев подошли к этому факту в духовной биографии критика совершенно иначе. Сделав «удивленные глаза» («Стало быть, боролся! Оказывается, вот еще когда это началось!»), они весь этот эпизод действительной борьбы Белинского с гипертрофией роли личности (что великолепно осознавали его современники) представили как «прецедент», порожденный непобедимой страстью И. Дьякова к модернизации, к поверхностным эффектам, к звонкой фразе.

В. Кулешов и П. Николаев делают снисходительную оговорку. Если, как говорится, они испытывают неудовство, характеризуют низкое научное качество книги П. Мезенцева с помощью изящного слова «дилетантизм», то в труде И. Дьякова они открывают борьбу между дилетантизмом и наукой. Но все-таки, авторитетно утверждают критики, борьба эта завершилась победой дилетантизма (стр. 118). Они стремятся создать впечатление, что о книге И. Дьякова как научном исследовании нельзя, собственно, говорить серьезно. В ней нет новых плодотворных идей и обогащающих науку результатов исследования. И метод ее порочен. Вместо доказательств — патетические вопросы и софизмы, вместо, как говорил Пушкин, «долгих изучений и терпеливых разысканий» — общие положения и известные «внешние факты», подменяющие анализ. Встав на эту дорожку, И. Дьяков, по уверениям его оппонентов, уже не в состоянии сойти с нее, метод начинает управлять автором, и последний оказывается в плену схоластики. И метод этот верно служит «подтягиванию» наследия классика к современности, улучшению истории. Да и весь стиль книги «Мировоззрение В. Г. Белинского» неприемлем-де и несовместим с научным исследованием. Категорические декларации, воинственные заявления, не оправданные в ходе исследования, отсутствие скромности, неуважение к предшественникам, пристрастие к поверхностному эффекту и «потрясающим результатам» анализа, к «облichtlichно-разоблачительным» сентенциям и т. п. — таков, по мнению В. Кулешова и П. Николаева, тон всей книги «Мировоззрение В. Г. Белинского». Это не исследование, а образец типично дилетантского сочинения — вот беспощадный приговор работе И. Я. Дьякова.

Монографии И. Я. Дьякова присущи серьезные недочеты, спорные положения и неверные выводы. Но вместо того, чтобы подверстывать их под заранее заданное дилетантство, критика не дилетантская, а научная призвана убедительно объяснить происхождение той или другой ошибки, вскрыть ее источники, решить, является ли она простым заблуждением, промахом, или же она — симптом, а то и спутник поиска, при котором всегда возможны увлечения и одностороннее понимание действительно большого и сложного вопроса. Наконец, критика научная, объективная, вскрывая ложные, дилетантские концепции, обязана противопоставить им научное понимание проблемы. Только в таком случае явится не просто критика ради критики, а возникнет движение научной мысли. Ничего подобного нельзя найти в статье наших уважаемых авторов.

Вот, к примеру, В. Кулешов и П. Николаев встретили в книге И. Дьякова следующие рассуждения. В. Г. Белинский, пишет Дьяков, разумеется, не понимал всемирно-исторической роли пролетариата как класса, который призван освободить не только себя, но и все общество от эксплуатации. Но «это не должно нам помешать по достоинству оценить гениальные высказывания Белинского о пролетариате, понять, что Белинский в своем политическом развитии плотную подошел к пролетарской революционности». «Белинский, — заключает автор, — это революционер-демократ, но в его революционно-демократических взглядах есть элементы, зародыши пролетарской революционности».<sup>26</sup>

Безусловно, последняя формулировка ошибочна. У Белинского нет «элементов» или «зародышей» идеологии пролетарской революционности. Многие русские классики литературы и общественной мысли XIX века проявляли исключительное внимание к зарубежному и русскому пролетариату, к его труду, психологии, к его начавшейся борьбе. Некоторые из них чувствовали в пролетариате силу, которой принадлежит будущее. Однако все это еще не может служить достаточным основанием для того, чтобы в демократической идеологии писателей и мыслителей

<sup>24</sup> См.: Э. Г. Фишер. Новая книга о великом русском мыслителе. «Дальний Восток», 1963, № 6, стр. 180—182; М. Федоров. Новый труд о В. Г. Белинском. «Сибирские огни», 1964, № 11, стр. 186—188.

<sup>25</sup> См.: И. А. Рябов. Спорная книга о В. Г. Белинском. «Философские науки», 1964, № 4, стр. 131.

<sup>26</sup> И. Я. Дьяков. Мировоззрение В. Г. Белинского. Амурское книжное издательство, 1962, стр. 119. Ср. стр. 122, 124, 125, 128.

России прошлого века открывать зачатки идеологии пролетарской революционности. Интерес к пролетариату, к его борьбе *органически* присущ идеологам русской революционно-крестьянской демократии как авангарду общедемократического движения, составной частью которого был в дореволюционной России и формирующийся российский пролетариат. Но это обстоятельство не превращает их в зачинателей пролетарской революционности. И. Я. Дьяков в понимании вопроса об истоках этой революционности руководствуется неправильным представлением о соотношении революционно-демократической и революционно-пролетарской идеологий. Разумеется, в условиях России XIX века между революционностью демократической и революционностью пролетарской, между буржуазно-демократической революцией и революцией пролетарской нет «китайской стены». Но из этого вовсе не следует, что их можно сблизить, смешивать, не видеть между ними громадного принципиального различия. Иногда так рассуждают: в недрах революционно-демократической идеологии возникали и накапливались отдельные элементы, зародыши пролетарской революционности. Эти количественные накопления «зачатков» привели к возникновению нового качества — идеологии пролетарской революционности. Но в таком случае получается, что революционно-пролетарская идеология российской революционной социал-демократии *выросла* из идеологии революционно-крестьянской демократии, а последняя является одним из источников ленинизма. И. Я. Дьяков не свободен от подобных неверных представлений, они заставили его открыть в наследии В. Г. Белинского «элементы» и «зародыши» пролетарской революционности.

В. Кулешов и П. Николаев даже и не подозревают, что книга «Мировоззрение В. Г. Белинского» отвечает потребности вести большой и актуальный в современных условиях международного рабочего и национально-освободительного движения разговор о соотношении революционности демократической и революционности пролетарской. «Поймав» автора на возведении критика в разряд чуть ли не марксиста («в зародыше»), они увидели в этом лишь модернизацию, эффективное «улучшение» классика. И к тому же они приписали И. Дьякову мысли, которых у него нет. Они утверждают, что в его книге «Белинский был произведен в пролетарские революционеры» (стр. 120). Но такого «производства» нет, а есть нечто прямо противоположное. И. Дьяков пишет: «...Белинский не был и не мог быть в условиях самодержавно-крепостнической России пролетарским революционером».<sup>27</sup> Но в данном случае нас интересует не этот прием передержек, который страшнее всякого дилетантизма. Важно другое. Не-дилетанты так и не поняли, что не ради модных эффектов И. Дьяков пришел к выводу об элементах пролетарской революционности в мировоззрении В. Г. Белинского. На словах В. Кулешов и П. Николаев выступают поборниками критического разбора *по существу*. Но на деле они ограничились лишь сферой *видимости*.

Замысел и ход мысли И. Дьякова интересны, они дают основания для серьезного научного спора, позволяют многое уточнить. И. Дьяков стремится установить и объяснить *своеобразие* мировоззрения Белинского в кругу русских и зарубежных мыслителей. Нельзя признать, что общественные науки уже сделали все на этом трудном пути. Можно даже сказать и более определенно — своеобразие это не установлено точно и полно. Для И. Дьякова это обстоятельство и явилось отправным пунктом исследования. Ему хорошо было известно, что исследователи единодушно и убедительно показали революционно-демократическую природу идейного наследия В. Г. Белинского. Но не совсем еще ясно, как шла подготовка и формирование революционно-демократической позиции критика и философа. Некоторые исследователи (З. Смирнова, В. Нечаева) относят начало идейного формирования Белинского к 1830 году. И. Дьяков, внимательно изучив накопленные наукой факты и заново перечитав сочинения критика, приходит к иным выводам. Начало формирования мировоззрения «пеистового Виссариона» лежит, по его мнению, в чембаро-пензенском периоде жизни критика. «Дмитрий Калинин» явился результатом не только университетских лет жизни, как обычно считают, но и предшествующих наблюдений и размышлений. Почему же оппоненты замалчивают эту попытку И. Дьякова уточнить вопрос об истоках мировоззрения Белинского? Пострадали бы некоторые общепризнанные авторитеты и рухнули давно сложившиеся представления? Но может ли наука в своем поступательном развитии избежать подобных разрушений? Все-таки, очевидно, придется серьезно считаться со значением чембаро-пензенского периода в духовной родословной Белинского.

Далее. Вопреки существующей точке зрения (П. Лебедев-Полянский, А. Фадеев), автор книги «Мировоззрение В. Г. Белинского» считает, что в 30-е годы критик не был революционером. Более того, он являлся принципиальным противником революции. В эти годы Белинский выступал демократом-просветителем и «паристом». Критики и по этому поводу не проронили ни слова, они не заметили или не захотели заметить то новое, что аргументированно вносит исследователь в науку о Белинском, уточняя вопрос о своеобразии его позиций.

<sup>27</sup> Там же, стр. 125.

В 40-е годы Белинский становится революционным демократом и социалистом-утопистом. Но И. Дьяков, верный своему замыслу, не может ограничиться этой общепризнанной формулой, ставящей Белинского в один ряд со всеми русскими революционными демократами XIX века. Автор стремится наполнить формулу конкретно-историческим содержанием и на этой основе уяснить своеобразие революционного демократизма и утопического социализма Белинского как деятеля России дореформенной эпохи, как внимательного наблюдателя той оригинальной общеевропейской политической ситуации, которая сложилась в 40-е годы. В. Кулешов и П. Николаев увидели, пожелали увидеть только софизм в рассуждениях И. Дьякова о том, что исследователи, признавая в Белинском революционного демократа и социалиста, обязаны показать, как понимал критик необходимость революционных способов борьбы во имя перехода от одного общественного строя к другому. В противном случае, обоснованно предупреждает И. Дьяков, Белинский окажется революционером и социалистом без идеи революции во имя социализма. Но В. Кулешов и П. Николаев не заметили, что этот якобы «софизм» порожден осознанием исследователем не выдуманных, а реальных существенных недостатков науки о Белинском. В самом деле, как мы понимаем представления Белинского о характере революционного пути человечества к социализму? И как мыслит Белинский социализм? Да и не все исследователи признают его социалистом.<sup>28</sup>

Есть исследователи, которые считают, что В. Г. Белинский, в силу отсутствия революционности в народных массах, не поставил еще вопроса о необходимости и неизбежности крестьянской революции в России. Этот вопрос его даже и не интересовал, он лишь *идейно* возглавил немногочисленные круги передовых людей, вдохновлял их на *идеологическую* борьбу против царизма и крепостного права. Теорию крестьянской революции для перехода России к социализму создали продолжатели Белинского — Чернышевский и Добролюбов.<sup>29</sup> Но в таком случае позволительно спросить, на каком же все-таки основании мы называем Белинского революционным демократом и социалистом? У Белинского, конечно, не было теории крестьянской социалистической революции, хотя он и предчувствовал неизбежность революционного взрыва, говорил о возможности массового выступления крестьян во имя уничтожения помещичье-крепостнического строя. Но отсутствие теории крестьянской социалистической революции, резонно рассуждает И. Дьяков, еще вовсе не означает, что Белинский в политическом отношении, в понимании путей к социализму оказался *во всех отношениях* позади Чернышевского. Такой вывод обычно невольно возникает, когда знакомишься с современными трудами о социологических воззрениях В. Г. Белинского, хотя у некоторых представителей марксистской науки старшего поколения (например, у А. В. Луначарского) есть прямые заявления о том, что в некоторых отношениях великий критик 40-х годов оказался выше Чернышевского и ближе к марксизму.

Известно, что социалистических надежд на общину Белинский не возлагал. В конечном счете он признал, что Россия пойдет по капиталистическому пути развития, что такой путь неизбежен и прогрессивен. Но Белинский оставался вместе с тем революционером-демократом и социалистом-утопистом. Возникает поэтому вопрос о том, как же он понимал переход от капитализма к социализму? Тот факт, что у критика еще не было теории русской крестьянской социалистической революции, отнюдь не означает, что у него вообще не было представления о революционном пути человечества к социализму. И. Дьяков именно так ставит вопрос. И такая постановка не является выдумкой, дилетантством, противоречащим фактам, научной теории. «Та самая обстановка, — пишет исследователь, — которая действительно не позволяла Белинскому поставить вопрос о *немедленной* революции, послужила вместе с тем благоприятной почвой для более глубокой (чем у Чернышевского, — Н. П.) теоретической постановки вопроса о характере революции для перехода к социализму».<sup>30</sup>

Как следует понимать такую формулировку проблемы? Необходимо прежде всего отметить, что И. Я. Дьякову не удалось точно и до конца разъяснить, как он понимает *преимущество* Белинского перед Чернышевским в теоретической постановке вопроса о революционном переходе к социализму. Его рассуждения по этому вопросу ведут к неверному выводу, что будто бы Белинский обобщал опыт революционного движения пролетариата в странах Западной Европы, а Чернышевский, уверовав в общинный путь России к социализму, не обобщал этого опыта, не видел значения пролетариата в грядущих боях за социализм. Все это, разумеется, не соответствует действительности. Чернышевский анализировал опыт революции 1848 года, когда пролетариат впервые выступил как «класс для себя».

<sup>28</sup> См.: О. К. Горячева. Был ли Белинский утопическим социалистом. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 100, серия философских наук, вып. 1, 1947, стр. 242—263.

<sup>29</sup> См.: М. Иовчук. Великий русский мыслитель. В кн.: В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1948, стр. 53.

<sup>30</sup> И. Я. Дьяков. Мироззрение Белинского, стр. 117.



Статьи «Кавеньяк», «Борьба партий во Франции при Людовике XVIII и Карле X», «Франция при Людовике-Наполеоне» дают такой анализ классовой борьбы в странах Западной Европы, до которого Белинскому было очень далеко. Чернышевский, рассматривая историю борьбы за социализм, пришел к выводу, согласно которому социализм как новая форма экономической организации общества является исторической необходимостью, выражением экономических интересов рабочего класса и поэтому неизбежно победит. Следовательно, Чернышевский, теоретик русского крестьянского революционного утопического социализма, вовсе не отрицал решающей роли пролетариата в победе социализма в странах Западной Европы. И. Я. Дьякову следовало бы показать, что в этой области В. Г. Белинский никак не мог теоретически возвышаться над Н. Г. Чернышевским. Но последний делал исключение для России, считая, что ее путь к социализму лежит через крестьянскую революцию и общину. Белинский же не делал подобного исключения. Правда, у него нет определенно выраженного решения вопроса о том, как Россия перейдет к социализму. Но его мысль развивалась в таком направлении, которое действительно ставит его выше Чернышевского. Как и в странах Западной Европы, Россия вступит на путь социализма, пережив предварительно эпоху капиталистического развития.

В. Кулешов и П. Николаев никак не откликнулись на поставленный И. Дьяковым вопрос о своеобразии социологической позиции В. Г. Белинского. Вместо критического разбора сильных и слабых сторон в решении автором этой существеннейшей проблемы они отделались тем, что бездоказательно приписали ему стремление представить великого критика в качестве марксиста. В действительности же ничего подобного нет в книге «Мировоззрение В. Г. Белинского». И. Я. Дьяков лишь обратил внимание на то, как критик понимал и оценивал положение пролетариата в западноевропейском буржуазном обществе, сумел ли он разгадать эксплуататорскую, антидемократическую природу этого общества, уяснить непримиримость классовых отношений в нем и связать с борьбой пролетариата социалистическое будущее Западной Европы. Исследуя соответствующие материалы (особенно статью Белинского о «Парижских тайнах» Эжена Сю), И. Дьяков пришел к выводу, что Белинский признал в пролетариате рост могучей революционной силы, «которая, положив конец капиталистическому рабству, откроет новую эру в истории человечества — эру социализма».<sup>31</sup> В этом исследователе и видит зародыш пролетарской революционности, который был присущ революционному демократу и утопическому социалисту Белинскому.

Вывод о наличии зачатка пролетарской революционности в политическом мировоззрении Белинского, повторяем, является ошибочным. Но ошибка И. Дьякова *особого рода*. Она возникла не на бесплодной почве. К своему ошибочному выводу он пришел не от дилетантского легкомыслия и не с помощью софизмов, как это пытаются представить В. Кулешов и П. Николаев. Нет, И. Дьяков воодушевлен желанием уяснить своеобразие исследуемого им явления. И так ли уж груба и бесплодна ошибка И. Дьякова? Не совершают ли более серьезную ошибку те, кто не замечает интереса Белинского к борьбе зарубежного пролетариата, кто об этом пишет в «скороговорочной» форме или же считает, что в пролетариате критик видел лишь наиболее *страдающую* часть трудового народа. Именно эту последнюю точку зрения В. Кулешов и П. Николаев противопоставили тезису И. Дьякова о наличии элементов пролетарской революционности в позиции Белинского.

И. Я. Дьяков имеет все основания не считаться с бытующим мнением о том, что для Белинского, «как и для других социалистов-утопистов, пролетариат — это лишь наиболее страдающая часть трудового народа».<sup>32</sup> Такое утверждение противоречит фактам. Для Белинского пролетариат не только страдающая, забитая часть народа, а и мыслящая, сознательно относящаяся к жизни и борющаяся его часть. И в этом состоит принципиальное отличие Белинского от классиков утопического социализма. В статье о «Парижских тайнах» Э. Сю критик-социалист беспощадно иронизирует по поводу мецанского сочувствия бедствующему народу со стороны Эжена Сю, который и не подозревает, что «зло скрывается не в каких-нибудь отдельных законах, а в целой системе французского законодательства, во всем устройстве общества».<sup>33</sup>

Разумеется, и Белинский не мог не сострадать бедственному положению «вечного работника». Но одно дело филантропическое сострадание Эжена Сю, а другое — сострадание революционного демократа и социалиста Белинского. Первый сострадал во имя улучшения устройства капиталистического общества, второй — во имя освобождения «белого негра» от капитализма. Белинский видит не только страдающего раба, которого кто-то должен спасти. Он говорит и о способности трудового народа к борьбе, о его энтузиазме, об освобождении от иллюзий, о ду-

<sup>31</sup> Там же, стр. 124.

<sup>32</sup> М. Т. Иовчук и В. И. Степанов. Мировоззрение В. Г. Белинского и его современные фальсификаторы. «Вопросы философии», 1961, № 6, стр. 36.

<sup>33</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 174.

ховном возмужании трудящихся. Критик с теми истинными друзьями народа, которые умеют не только жалеть обманутого работника в блузе и деревянных башмаках, сочувствовать ему, но и учить его борьбе...<sup>34</sup> Как следует из сказанного, за ошибочной формулировкой И. Дьякова стоит и нечто реальное, существенное. Необходимо напомнить, что в истории русской марксистской мысли существует традиция *особо* выделять идеологическую позицию Белинского. Традиция эта почти забыта и должным образом не развивается в современной науке. В речи, произнесенной в 1898 году на русских собраниях в Женеве, Цюрихе и Берне по случаю 50-летия со дня смерти Белинского, Г. В. Плеханов, полемизируя с Венгеровым, который заглушевлял конкретно-социологическое мышление критика, говорил о том, что «вера в человечество» у Белинского «вполне и без остатка покрывается верой в народ, понятие о котором, в свою очередь, совершенно покрывается понятием о рабочем классе».<sup>35</sup> Г. Плеханов подчеркнул, что у великого русского критика «интересы и даже нравственность рабочих противопоставляются интересам и нравственности буржуазии». И Плеханов спрашивает: «Это ли не точка зрения борьбы классов?»<sup>36</sup>

В. В. Воровский в статье «В. Г. Белинский», написанной к столетию со дня рождения критика (1911), утверждал, что у него была «пролетарская душа», которая «чутко прислушивалась к биению великого сердца трудящихся масс», что «его критика современного ему общества исходила из чисто пролетарской позиции».<sup>37</sup>

Наконец, А. В. Луначарский в речи, произнесенной на юбилейном торжестве 13 июня 1923 года, а также и в статье «Историческое значение Белинского» говорил: «Перспектива у Белинского довольно правильная, почти марксистская»: «проживи он дольше, он подошел бы к марксизму ближе, чем сделали это Чернышевский и Добролюбов — его прямые продолжатели».<sup>38</sup>

Пусть автор книги «Мировоззрение В. Г. Белинского» пока не нашел точную формулу, раскрывающую сущность проблемы «В. Г. Белинский и пролетариат», но нет никакого сомнения в том, что он ищет ее на том плодотворном пути, который был пронизательно указан представителями старшего поколения марксистов в истории нашей науки. Бесспорно, идеология пролетарской революционности выражена Марксом и Энгельсом, воплощена в учении научного социализма и опирается на материальную силу революционного пролетариата. Она возникла в России на основе распространения марксизма и развития массового революционного рабочего движения, явилась в результате соединения пролетарской борьбы с идеями научного социализма. Но *подступы* к идеологии пролетарской демократии, к пролетарской революционности, *поворот* внимания общественно-политической мысли к пролетариату, *пытливые* раздумья над жизнью и борьбой рабочих имеют в России свою длительную и трудную историю, предшествующую социал-демократической эпохе. Началась эта история с 40-х годов прошлого века. И одним из зачинателей ее явился В. Г. Белинский. Такова реальная и плодотворная мысль И. Дьякова, если отбросить его необдуманную формулировку о «зародыше» пролетарской революционности в воззрениях Белинского и иметь в виду не только букву, а и внутренний ход мысли, логику замысла исследователя.

## 5

Заслуживает специального рассмотрения метод исследования наследия великого мыслителя в книге И. Дьякова. Воспользовавшись некоторыми неудачными формулировками, промахами в логике, в системе доказательств, авторы статьи «Что такое дилетантизм?» пытаются показать полную беспомощность, ненаучность метода исследования в книге «Мировоззрение В. Г. Белинского». И увлекшись этим, они просмотрели действительную ценность рассматриваемого труда с точки зрения подхода его автора к наследию Белинского, с точки зрения его метода.

К составным частям мировоззрения В. Г. Белинского (политические, философские, социологические, эстетические взгляды) И. Дьяков подходит как к взаимосвязанным, взаимообогащающим, составляющим неразрывную, единую и развивающуюся в противоречиях систему. Плодотворность и самостоятельность такого подхода совершенно очевидны. Однако В. Кулешов и П. Николаев считают, что поставленная автором задача целостного изложения воззрений Белинского только декларирована, а в действительности она им не выполнена. На чем же основано столь тяжелое заключение, подрывающее весь замысел и структуру книги, принцип исследования материала? Оказывается, что И. Дьяков якобы забыл «некую деталь».

<sup>34</sup> См. там же, стр. 173.

<sup>35</sup> Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, изд. 2-е, ГИЗ, М.—Л., 1925, стр. 327.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> В. В. Воровский, Сочинения, т. II, Соцэкгиз, 1931, стр. 116, 118.

<sup>38</sup> А. В. Луначарский. Критика и критики. Гослитиздат, М., 1938, стр. 133, 141—142.

а именно, что «великий критик был прежде всего великим критиком... различные стороны его мировоззрения специфически преломлялись в его критических и эстетических суждениях» (стр. 113). В результате такой «забычивости», пишут далее критики, и получилось, что исследователь, говоря о философских, социологических и политических воззрениях Белинского, «далеко не всегда вспоминает об искусстве». Между тем искусством преимущественно и занимался критик. И оно в его трудах неразрывно связано не только с этикой (этой связью будто и ограничился И. Дьяков!), но и с философией, социологией, политикой. Когда же И. Дьяков обратился к суждениям Белинского об искусстве, то он это сделал «под занавес» и в самой маленькой главе. Но этого мало. Оказывается, что эстетические идеи Белинского исследователь зачастую превращает лишь в иллюстрации (и не всегда удачные) тех или иных сторон мировоззрения критика.

Смысл всего этого очень прозрачен. И. Дьяков умаляет значение Белинского как гениального литературного критика, даже иногда склонен забывать о его литературно-критической деятельности; перевес у исследователя остается за философией, политикой, социологией, в них он растворяет литературно-эстетические воззрения изучаемого автора. И разве при таком поглощении одним другим возможно осуществить целостный анализ мировоззрения Белинского, показать неразрывность его составных частей? Конечно же нельзя!.. Но все это упрощает избранные И. Дьяковым исходные принципы исследования.

Обозреватели из «Вопросов литературы» тоже забыли или не заметили «некую малость». Книгу о мировоззрении Белинского исследователь написал, опираясь именно на его литературно-критическое наследие. Как и авторы статьи «Что такое дилетантизм?», И. Дьяков руководствуется тем, что В. Г. Белинский «был, прежде всего, литературным критиком». <sup>39</sup> И. Дьякову как философу вполне ясно и другое, а именно: «...неправильно судить о философских взглядах Белинского только на основе его сугубо философских высказываний, где прямо, непосредственно идет речь об идеях, материи и т. п.» <sup>40</sup> Следует, считает И. Дьяков, учитывать, что философские взгляды Белинского являются «теоретическим фундаментом» всего его мировоззрения и всей его деятельности. Поэтому необходимо исследование его «практической деятельности как гениального литературного критика», <sup>41</sup> в статьях которого специфически преломлялось его мировоззрение. Из этого и вырастает структура книги «Мировоззрение В. Г. Белинского». Эстетические воззрения в ней рассмотрены в заключительной главе, так как для правильного их понимания (как и воззрений этических) необходимо учитывать политическую, социологическую и философскую позицию критика. <sup>42</sup>

Весь пафос работы И. Дьякова в том и состоит, что литературно-критическое наследие Белинского он рассматривает как *концентрированное и специфическое* выражение политических, социологических и философских воззрений критика. Нельзя составные части целого подгонять друг к другу. Между ними есть расхождения, разрывы, столкновения, противоречия. И автор прослеживает их. Но он вместе с тем считает, что недопустимо искусственно разъединять эти находящиеся в живом взаимодействии части целого. <sup>43</sup> И здесь возникает один из интереснейших вопросов, который не получил достаточно ясного и исчерпывающего освещения в литературе о Белинском. Возможны и существуют ли в действительности единство и целостность всех сторон мировоззрения критика? Известно же, что в идеалистический период своего философского развития и как бы в противовес ему Белинский выступал боевым демократом, «слугою исторической потребности». Он создавал критические статьи, призывающие литературу обратиться к реальной действительности, к правде жизни, к насущным запросам современности. Анализ произведений литературы критик-идеалист осуществлял с позиций жизни действительной. Как же в данном случае можно объяснить единство философско-идеалистической позиции Белинского с его, собственно говоря, реалистической программой в области критики и эстетики?

Некоторые исследователи, стремясь как можно скорее «спасти» Белинского от идеализма, на поставленный вопрос отвечают так: критик и в пору увлечения идеализмом был в действительности материалистом, но стихийным (или «стыдливым»), а поэтому он вопреки идеализму, взрывая его, ставил перед литературой реалистические задачи. <sup>44</sup> И. Дьяков, обнаруживая самостоятельный и творческий подход к сущности философской эволюции Белинского, дает иное решение выдвинутого выше вопроса, не лишенное, однако, некоторых упрощений и огрублений. Для него классический немецкий идеализм, в особенности объективный идеализм Гегеля, не во всех случаях и не во все эпохи развития философии является злом,

<sup>39</sup> И. Я. Дьяков. Мировоззрение В. Г. Белинского, стр. 163.

<sup>40</sup> Там же, стр. 163—164.

<sup>41</sup> Там же, стр. 184.

<sup>42</sup> См. там же, стр. 309.

<sup>43</sup> См. там же, стр. 184.

<sup>44</sup> См.: А. Лаврецкий. Эстетика Белинского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 15—16.

тормозящим поиски истины, научной и революционной теории, опоры в действительной жизни. И. Дьяков напоминает часто забываемую истину, на которую указывали классики марксизма: объективный, диалектический идеализм Гегеля «гораздо ближе к диалектическому материализму, чем метафизический материализм».<sup>45</sup>

Вот один из возможных многочисленных примеров того, как исследует и к каким результатам приходит автор, рассматривая вопрос о соотношении идеалистического мировоззрения с передовыми общественными и литературными идеями в наследии Белинского. В литературе о социологических воззрениях В. Г. Белинского широко распространено мнение о том, что русскому мыслителю так и не удалось окончательно вырваться из круга идеалистического понимания истории. Встав на позиции материализма и революционного демократизма, он продолжал видеть в разуме, в распространении просвещения, знаний, прогрессивных идей главную силу общественно-исторического прогресса. Все это, безусловно, верно.

Но ведь идеализм в некоторых случаях не только не мешает, а и способствует выработке передовой общественно-литературной позиции. Правильно ли искать рациональное зерно в социологических воззрениях критика только в отдельных элементах материалистического понимания общественной жизни? Так обычно и поступают исследователи. И с подобным шаблонным подходом И. Дьяков решительно не согласен. Нельзя, говорит он, отвергать полностью и с порога идеалистический взгляд на историю, считать его только заблуждением и забывать о том, что и в идеалистическом понимании истории есть, как говорил Плеханов, «доля истины», хотя и нет «всей истины».<sup>46</sup>

Никто, справедливо замечает И. Дьяков, «не задумался: не было ли „рационального зерна“ в скорлупе собственно идеалистических взглядов Белинского на историю — особенно по вопросу о роли идей в развитии общества?»<sup>47</sup> И. Дьяков напоминает, что «идеи-то ведь действительно играют значительную роль в жизни общества!».<sup>48</sup> В эпоху же Белинского они играли исключительную роль. Выходит, что идеализм не всегда был «ахиллесовой пятой» критика, он не во всех случаях и не во всем сковывал «чутье гениального социолога» (Г. В. Плеханов). Выходит, что в понимании вопроса о роли передовых общественных и литературно-эстетических идей в общественно-нравственном прогрессе идеализм, тем более диалектический идеализм Белинского, в условиях, когда марксизм еще не был известен мыслителям, мог как бы подсказать им революционный путь в осознании и решении этой проблемы, заставить их думать об исключительной общественной ответственности литературы, критики, журналистики в условиях кризиса старого и рождения нового, в обстановке духовной подготовки демократической революции. Именно в этой ситуации борьба в защиту трудового народа, прежде всего крестьянства, сосредоточилась, говорит И. Дьяков, «на идеологическом фронте, точнее — на фронте художественной литературы и литературной критики».<sup>49</sup> Все это с гениальной глубиной и нашло свое выражение в деятельности Белинского. Понятно поэтому, что главным в его социологических взглядах был «вопрос о роли идей в жизни общества, прежде всего русской литературы и литературной критики».<sup>50</sup> Да, В. Г. Белинский был преимущественно литературным критиком. Но И. Дьяков не забывает, что критика его была особого рода, она выполняла исключительно ответственную, революционизирующую роль в момент, когда началась та революция в умах, которая в конечном счете привела к торжеству социалистической революции в 1917 году.

Таков действительный метод исследования И. Дьякова. И как же можно после этого утверждать, что он предал забвению литературную критику Белинского и не показал единство составных частей его мировоззрения?! Указанный метод позволил автору установить в мировоззрении Белинского такие области, в которых объективный идеализм и диалектика «сходились» с материализмом. Это вполне соответствует ленинскому положению о том, что объективный идеализм Гегеля вел в некоторых случаях к материализму (и даже к диалектическому материализму!). Подчеркнем, ради избежания неправильного понимания, что речь идет в данном случае не о зачатках диалектического материализма у Белинского, не о совпадении или сходстве его взгляда на значение идей с марксистской теорией, а лишь о том, как он, оставаясь идеалистом в социологии, в истолковании происхождения и роли идей и литературы в жизни общества, *сближался* с диалектическим материализмом.

Естественно, что свободный от догматизма и формализма подход И. Дьякова к наследию Белинского привел его к серьезному конфликту с теми авторами

<sup>45</sup> И. Я. Дьяков. Мировоззрение В. Г. Белинского, стр. 157.

<sup>46</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, М., 1948, стр. 17.

<sup>47</sup> И. Я. Дьяков. Мировоззрение В. Г. Белинского, стр. 241.

<sup>48</sup> Там же, стр. 243.

<sup>49</sup> Там же, стр. 249.

<sup>50</sup> Там же, стр. 251.

работ о Белинском, которые еще не освободились от несколько пренебрежительного отношения к пемецкому классическому идеализму. Конфликт этот и явился источником присущего И. Дьякову полемического задора. В. Кулешов и П. Николаев этот здоровый задор, обладающий творческой силой, выдали за родовые признаки дилетантизма — за пустое самомнение, беспочвенную заносчивость и неоправданный нигилизм. Стремление И. Дьякова следовать действительно научному подходу к классическому немецкому идеализму, явившемуся одним из источников марксизма, его оппоненты поспешили высмеять как претензию быть «месией отечественной науки». Обыграли они и откровенно высказанное И. Дьяковым благородное желание написать о Белинском предельно правдивую книгу. Конечно, это вот так непосредственно исследователю можно было и не декларировать. Пусть об этом скажут другие. Кстати, уже и сказали. В обзоре «Первый этап освободительного движения в России в исторической литературе, изданной в 1956—1959 гг.» В. Р. Лейкина-Свирская, Л. А. Мандрыкина, Н. М. Пирумова пишут: «В интересной работе И. Я. Дьякова освещен один из важных этапов развития Белинского, показаны его мучительные поиски, ошибки и заблуждения и вместе с тем его постоянное стремление к истине. Не затушевывая, как это делают многие исследователи, слабых сторон и ошибок Белинского в 30-х годах, автор *правдиво* показывает, как в борьбе с идеализмом формировалось революционно-демократическое мировоззрение великого русского критика».<sup>51</sup> Правда, здесь речь идет не о книге И. Дьякова, а только об одном из ее фрагментов — «К вопросу о противоречиях в мировоззрении Белинского 1830-х годов» («Ученые записки Благовещенского гос. педагогического института», т. 9, историко-филологический факультет, 1958, стр. 5—30). Но совершенно очевидно, что исходные исследовательские принципы, положенные в основу всей книги, нашли свое отражение и в ее важнейшем фрагменте. Но дело даже и не в этом. Авторы статьи «Что такое дилетантизм?» просто не поняли, в каком смысле И. Дьяков задумал написать правдивую книгу о В. Г. Белинском. Совсем не в том, как это традиционно понимается — рассказать об идеалистическом грехопадении критика, о его глубочайших заблуждениях, о «примирении» с действительностью и т. д. Об этом действительно написано много и до И. Дьякова. Но и в этой области он смело и вполне обоснованно, интересно сказал нечто новое — хотя бы о царистских иллюзиях критика. И автор очень далек от желания как-то искусственно принизить достигнутые успехи науки и выдать себя за «первооткрывателя». Но он считает, что *вся правда* еще не сказана о Белинском. И она состоит в том, чтобы в полный голос ответить на вопрос, почему Белинский, оставаясь идеалистом в социологии, мог правильно поставить и мудро решить целый ряд важных общественных и литературно-эстетических вопросов своего времени. И избрать верный путь служения им...

## 6

Охарактеризованный выше подход к исследованию мировоззрения В. Г. Белинского требовал и соответствующего прочтения его текстов. Говоря об идеалистическом периоде в развитии мировоззрения критика, И. Дьяков советует: «Белинского этих лет надо читать так, как Ленин читал Гегеля, то есть материалистически, не позволяя сбить себя с толку привычными идеалистическими формулами об абсолютной идее, отелесившемся разуме и т. п.»<sup>52</sup> В. Кулешов и П. Николаев не заметили эту очень своевременную и плодотворную декларацию исследователя. И последний не ограничился лишь декларацией. И. Дьяков, прочтя заново работы критика, увидел в них нечто новое и очень существенное. Особое внимание он проявил к диалектическим формам мышления критика. И это вполне понятно, если принять во внимание, что именно диалектика зачастую «вывозила» Белинского к истине. Книга И. Дьякова с большой силой и на конкретном материале дает почувствовать, что В. Г. Белинский был величайшим диалектиком по своей теоретической подготовке и по самой сущности своей натуры писателя-трибуна, хотя автор не забывает и о метафизических элементах его мышления. о том, что он не всегда мог быть последовательным диалектиком.<sup>53</sup>

Исследователь показывает, как диалектический характер мышления критика выразился в построении его статей, в структуре фразы, во всей манере письма, в аргументации и логике рассуждений, в подборе фактов и иллюстраций. Эта область почти не затронута в известных трудах о Белинском. И. Дьяков умеет выбрать из огромного наследия Белинского такие примеры, совокупность которых наглядно показывает, что диалектика действительно вошла в плоть и в кровь критика, «помогала ему точнее, вернее, правильнее отражать действительность».<sup>54</sup>

<sup>51</sup> «История СССР», 1961, № 1, стр. 174. Курсив наш, — Н. П.

<sup>52</sup> И. Я. Дьяков. Мировоззрение В. Г. Белинского, стр. 191.

<sup>53</sup> См. там же, стр. 211.

<sup>54</sup> Там же, стр. 215.

Во всем этом авторы статьи «Что такое дилетантизм?» не сумели разобраться. Они высмеяли то, что вовсе не может быть предметом смеха, а тем самым подтвердили, что проникновение в тексты Белинского и теоретическое их осмысление не может быть доступно тем, кто не чувствует могучего дыхания диалектики в каждой фразе критика. Неужели нет выражения диалектики *общего и отдельного* в такой мысли Белинского: «Я уже сказал, что отличительные черты характера произведений г. Гоголя суть простота вымысла, совершенная истина жизни, народность, оригинальность — всё это черты общие; потом комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния, — черта индивидуальная».<sup>55</sup> Попытка И. Дьякова осмыслить этот ход эстетических рассуждений Белинского в свете законов диалектики оценивается В. Кулеповым и П. Николаевым как дань схоластике и софизмам (стр. 115). На каком же основании? Нет этих оснований!

Или вот еще уже совсем, с их точки зрения, «поразительный» случай схоластической обработки мышления Белинского под диалектику. И. Дьяков пишет: «Как подлинный диалектик, он начинает анализ русской литературы (в статье «Мысли и заметки о русской литературе», — Н. П.) таким глубоко диалектическим по содержанию положением: „По-видимому, нет ничего легче, а в сущности нет ничего труднее, как писать о русской литературе“ (IX, 436)». «Только диалектик, — замечает по этому поводу И. Я. Дьяков, — понимает, что видимость и сущность, хотя и связаны между собой, далеко не совпадают».<sup>56</sup> Что же тут поразительного?! Дьяков хотел сказать этим простейшим примером, что диалектическая форма мышления — привычная форма для Белинского, она проявляется постоянно — и в большом и в малом, вне этой формы нет Белинского как мыслителя и как стилиста. Конечно, И. Дьякову следовало бы помнить, что нельзя «мельчить» диалектический способ мышления, иллюстрировать его в научной книге отдельными незначительными примерами. Но в принципе, философски, он в своем подходе совершенно прав.

К тому же роду иллюстраций диалектики относится и известное сравнение Белинским пушкинской поэзии с великой рекой, вобравшей в себя воды многих рек. Но кто, спрашивает Белинский, «может разложить химически воду, например, Волги, чтобы узнать в ней воды Оки или Камы?»<sup>57</sup> Бесспорно, что теоретической основой этого великолепно точного поэтического образа, созданного Белинским, является мысль о превращении количественных величин в качественные. Об этом И. Дьяков и говорит.<sup>58</sup> Но его критикам это также кажется схоластикой, подменяющей анализ по существу. В таком случае позволительно спросить, а как они оценят некоторые рассуждения и примеры В. И. Ленина в статье «К вопросу о диалектике»? Ведь именно В. И. Ленин советовал изложение диалектики «начать с самого простого, обычного, массовидного», например, с любого предложения: «листья дерева зелены», «Иван есть человек», «Жучка есть собака». «... В любом предложении, — учил В. И. Ленин, — можно (и должно), как в „ячейке“ («клеточке»), вскрыть зачатки *всех* элементов диалектики...»<sup>59</sup> Очень увлекательным и необходимым является с этой точки зрения анализ стиля и форм мышления великого диалектика В. Г. Белинского. На некоторых элементарных примерах И. Дьяков и хотел показать, что анализ критиком явлений литературы и историко-литературных процессов проникнут диалектикой.

Из статьи В. Кулепова и П. Николаева неосведомленный читатель может заключить, что И. Дьяков отделяется простейшими иллюстрациями диалектики В. Г. Белинского. В действительности же это совсем не так. Диалектический метод критика он раскрывает и в решении им принципиальных вопросов истории русской литературы и русского языка — преемственности и разрыва традиций, своеобразия писателя, взаимоотношения содержания и формы. Вот одно из блестящих применений Белинским диалектики в трактовке сложнейших и специфических вопросов. На него обратил внимание И. Дьяков. Известно, что у Пушкина было мнение о якобы вредном влиянии Ломоносова на русскую словесность. В. Г. Белинский по этому поводу заявляет: «... это так и не так в одно и то же время... Что влияние Ломоносова на литературу было надолго вредно, — это правда; но разве не правда и то, что и результаты реформы Петра Великого были во многих отношениях временно вредны? Однако ж, из этого ведь не следует, чтобы реформа Петра Великого не была в высочайшей степени полезна и благодетельна для России? — Ломоносов был Петром Великим нашей литературы». И далее: «Что касается до славяно-латино-немецких периодов Ломоносова, напыщенности его речи, — нам теперь до всего этого так же мало дела, как и до странных костюмов эпохи Петра Великого: то и другое заменено теперь лучшим. По словам Пушкина, Карамзин *к счастью* освободил наш язык от чуждого ига. Слово *к счастью* ука-

<sup>55</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 290.

<sup>56</sup> И. Я. Дьяков. Мироззрение В. Г. Белинского, стр. 209.

<sup>57</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 226.

<sup>58</sup> См.: И. Я. Дьяков. Мироззрение В. Г. Белинского, стр. 198, 205.

<sup>59</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 359.

зывает как бы на случайность, тогда как тут была необходимость, и Карамзин — или кто бы ни был, лишь бы с такими же способностями, — не мог бы после Ломоносова сделать ничего другого, кроме этого освобождения языка от чуждого ига. Карамзин, разрушив дело Ломоносова, тем самым только продолжил его. Великий реформатор приходит не с тем, чтобы разрушать, а с тем, чтобы создать, разрушая...»<sup>60</sup>

Этому блестящему мастерству в искусстве диалектического анализа советские литературоведы всегда будут с благодарностью учиться у Белинского. Работа И. Дьякова, при всех ее недостатках, вполне служит и этой актуальной задаче.

А. БУШМИН

## УЧЕНЫЙ И ЕГО ТРУДЫ \*

Обычное явление — интерес литературоведа к творческой индивидуальности писателя. В последнее время многие ученые даже предпочитают эту тему изучению общих проблем литературного процесса. Другое дело, когда речь заходит об исследователях литературы. Тут мы чаще всего ограничиваемся характеристикой трудов, не касаясь их индивидуального своеобразия. Отчего проистекает такое равнодушие или такая недооценка индивидуальности ученого? Есть для этого некоторое объективное оправдание: в работах научного характера личность автора не в такой степени сказывается, как в произведениях искусства. И, конечно, оценивая значение научных трудов, мы во многих случаях без особого ущерба для дела можем отвлекаться от личных творческих особенностей авторов. Но это именно те случаи, когда научные работы, даже имеющие важное значение, бывают лишены ярких признаков индивидуальности.

Вместе с тем было бы неправильным заключать отсюда, что индивидуальность ученого, отражающаяся в его исследованиях, вообще не заслуживает внимания. В любой науке, а в особенности в науке о литературе, исследующей сложную область духовного творчества, личность автора порой проявляется так ярко, так отпечатлевается на результатах труда, что не может не вызвать специального интереса. И если все еще у нас наблюдается равнодушие к научно-творческим особенностям личности ученого, то объясняется это прежде всего заметным падением интереса к историографии литературоведческой науки, к изучению исследовательского опыта ее мастеров, их вклада в развитие филологического анализа.

Выдающиеся представители науки о литературе являются, как правило, и яркими индивидуальностями. К числу их несомненно относится академик А. И. Белецкий (1884—1961) — один из больших мастеров советского литературоведения. Не беря на себя задачу воспроизведения оригинального облика ученого, ограничусь несколькими отрывочными и, быть может, субъективными суждениями. Это будут всего лишь разрозненные штрихи к портрету ученого, основанные на впечатлениях от его работ и прежде всего от недавно вышедшей книги его «Избранных трудов по теории литературы». Существенным пособием при этом послужит предпосланная сборнику «Автобиография» ученого, в которой он по отношению к самому себе выступает и ярким биографом и остроумным критиком.

Что прежде всего становится совершенно очевидным, когда знакомишься с личностью ученого по тем или иным источникам? Это, я бы сказал, тонкая восприимчивость явлений эстетического характера, предрасположенность к научной и литературной деятельности в той сфере, которая относится к компетенции наук об искусстве вообще, к филологии — в особенности. Именно сюда с ранних лет была обращена его любознательность. В гимназии падал его интерес к математике, повышался интерес к языкам, словесности, истории, и уже в это время он «пристал навсегда» к науке о литературе (стр. 7). В студенческий период эти наклонности раскрывались все более полно и ярко.

В годы учения и ранней научной и педагогической деятельности А. И. Белецкий пережил ряд колебаний и увлечений, но все это в границах уже отмеченной привязанности к филологии и искусствоведению. Вплоть до окончания университета в центре внимания находились западные литературы, при этом увлечение классической филологией уступало место увлечению литературой нового времени. В период аспирантуры в его интересах временно возобладала история искусства, и он «едва не бросился в новую сторону, но сумел остановиться» (стр. 9). Период

<sup>60</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 674. 675—676. Ср.: И. Я. Дьяков. Мировоззрение В. Г. Белинского, стр. 214—215; 207, 223.

\* А. И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. Под общей редакцией Н. К. Гудзия. Составление сборника, библиографии, примечаний и указателя имен А. А. Гозенпуда. Изд. «Просвещение», М., 1964, 478 стр.

магистерских экзаменов отмечен увлечением древнерусской литературой. Но магистерская диссертация была посвящена уже русской литературе XIX века. В первые годы советской власти А. И. Белецкий отдается культурно-просветительской деятельности, театроведению. Свои интересы этого времени он характеризует как «временное бегство в театр от истории литературы» (стр. 17).

Собственно литературоведческие занятия А. И. Белецкого, при всех временных колебаниях остававшиеся на первом месте, также претерпевали эволюцию: сначала он предпочитал заниматься западноевропейской литературой, затем русской, а вскоре параллельно с нею и украинской литературой, причем на первых порах преимущественно современной, советской.

Сам А. И. Белецкий в «Автобиографии» проницательно говорит и о своих ранних изменчивых увлечениях, называя их «дилетантскими „лгулками по садам словесности“, русской и иностранной» (стр. 10), и о более поздней «разбрасывавшейся в разные стороны, пестрой, часто отзывавшейся дилетантизмом литературной деятельности» (стр. 15).

Однако вся эта изменчивость, пестрота и разбросанность в работе ученого имела свою устойчивость, координировалась единым и неизменным его интересом к искусству в широком смысле слова и, следовательно, не может характеризоваться просто как дилетантизм.

Чем была порождена эта устойчивая изменчивость? Поисками более конкретного призвания? Нет. Основное призвание определилось рано, это — наука о литературе. Или, может быть, тем, что он, А. И. Белецкий, по его же самокритическому признанию, не отличался «аккуратностью в работе» (стр. 5)? По моему мнению, и это не объясняет существа дела. Мне кажется, что эта подвижность, сменяемость интересов и влечений простекали от свойственной А. И. Белецкому живости темперамента, чутко отзывавшегося на впечатления бытия. При всей своей учености, измеряемой высшим рангом — рангом академика, А. И. Белецкий не был «кабинетным ученым». Его научно-литературная деятельность — это как бы путешествие человека, наделенного сильным интеллектом, острым умом и тонкой эстетической впечатлительностью, по странам и по векам — от античности до наших дней. Как человек увлекающийся, он решительно не удовлетворялся сухим результатом научного открытия, ради которого стоило бы отказаться от всего остального. Его внимание останавливали на себе преимущественно те явления, исследование которых давало ощущение полноты жизни. И когда он как исследователь шел от одного увлечения к другому, это вовсе не было смелой разочарования очарованием, это было движением от одного очарования к другому, отражало стремление дополнить прежние впечатления новыми.

При небольшом даровании и ограниченных знаниях это могло бы привести к дилетантизму. Но А. И. Белецкий обладал качествами, которые позволяли избежать этой опасности. И даже там, где он задерживался недолго, он оставлял яркий след своего пытливого ума.

Своеобразная натура А. И. Белецкого обозначилась в его научном и литературном наследии яркими чертами, хотя, впрочем, не все они могут быть отнесены к достоинствам. Это, во-первых, энциклопедичность знаний о литературе и искусстве, широкая эрудиция, являющаяся следствием не преднамеренных накопленных знаний, а стремления к новизне испытываемых впечатлений. Во-вторых, яркая эмоциональность его трудов, отмеченных свежестью первого открытия, живость запечатленных в них размышлений и чувств автора, выражению которых способствовало его блестящее литературное дарование. И, в-третьих, некоторая хаотичность состояния его «научного хозяйства», оставленного нам. Оно в значительной своей части ко времени его кончины оказалось разбросанным, незавершенным.

В последние годы были у А. И. Белецкого намерения придать своим исследованиям более монументальные формы, «написать ряд больших книг» (стр. 22), объединить ранее сделанное в тематические и проблемные сборники. Из этих замыслов сам он успел осуществить только один — изданный в 1960 году двухтомник «Від давнини до сучасності» («От старины до современности»), посвященный истории украинской литературы и ее связям с русской литературой. Если не все планы в этом роде были реализованы, то, как мне представляется, не только потому, что смерть ученого наступила (как и всегда она наступает) раньше предполагаемого срока. Едва ли вообще А. И. Белецкий, если бы даже продлились его дни, «успел» когда-либо довести до конца работу по систематизации своих трудов. Прикоснуться к новому ему было всегда интереснее, чем приводить в порядок и переиздавать старое. В этой «беспечности» проявилась широта его жизнедеятельного характера.

Следует, однако, сказать, что все созданное А. И. Белецким выглядит дробно, пестро лишь по темам и жанрам. Что же касается внутренних, исследовательских тенденций, то в этом отношении его работы отличаются, как правило, концепционнойностью. Подавляющая их часть может быть представлена в виде крупных циклов, организovaných и объединенных определенными идеями и проблемами. Теоретик-мыслитель в них идет рука об руку с историком-эрудитом. Эта особенность исследований А. И. Белецкого становилась очевиднее по мере его сближения



с марксистской методологией. Сборник избранных теоретических трудов ученого, послуживший поводом для написания настоящих заметок, дает достаточно яркое представление об эволюции научных воззрений, формировании исследовательских принципов и об основных тенденциях его теоретических исканий в советский период.

Из работ, вошедших в сборник, две являются наиболее показательными в этом отношении. Это — «В мастерской художника слова» и «Карл Маркс, Фридрих Энгельс и история литературы».

Вопросы поэтики, разрабатываемые на материалах западной, русской и украинской литератур, всегда интересовали А. И. Белецкого, а в начале 20-х годов он проявлял к ним особое внимание. Результатом этого явилась широко известная среди специалистов работа А. И. Белецкого «В мастерской художника слова» (1923). Она не утратила своего значения и поныне. Это прекрасный, увлекательный экскурс в область поэтики и психологии художественного творчества, столь же богатый конкретными фактами, как и размышлениями над ними. Но говоря о достоинствах работы, было бы проявлением неуважения к памяти ученого не отметить, что все же в методологическом отношении она построена на шатких, эклектических основаниях. А. И. Белецкий осознавал это и имел намерение переработать свой труд для второго издания. В автобиографии он говорит о нем как о документе для характеристики своих теоретических воззрений в 20-х годах.

А. И. Белецкий, придавая большое значение вопросам художественной формы, не был ни «потехником», ни «формалистом». Он возражал и против ухода в «психологический лабиринт» индивидуальных особенностей, и не разделял «предельной формалистики», идеи «примата мастерства над вдохновением», формы над содержанием (стр. 61). По его заключению, «те, кто склонен в порыве увлечения придавать выгучке, мастерству решающее, исключительное значение, так же неправы, как и те, кто проповедывал теорию вдохновения и мгновенного наития» (стр. 62).

Однако психологический и формальный методы в период разысканий в мастерской художника слова не удовлетворяли ученого лишь в их крайнем проявлении. Новые пути более объективного исследования вопросов поэтики он искал в это время не вне данных методов, а в их сочетании. Истина, по его мнению, находилась «в середине» (стр. 62), в соединении «психографии» и «технографии» (стр. 69).

Предлагая дополнить психологическое исследование процесса художественного творчества исследованием технологическим, программой «формально-стилистического» анализа (стр. 70), А. И. Белецкий отмечал, что такое изучение еще не покрывает разнообразных задач, стоящих перед исследователем литературы, особенно перед ее историком. «... Нас... интересует, — говорит он, — не только ход творчества у отдельных мастеров слова — но процесс поэтического творчества вообще» (стр. 70).

Автором владела идея построения исторической поэтики, он искал для нее объективные, научные основания. Поэтому из всех старых методов академического литературоведения ему всего более импонировало сравнительно-историческое направление работ А. Н. Веселовского. Его влияние А. И. Белецкий стал испытывать еще в университетские годы. Оно, оставаясь наиболее заметным и длительным, достаточно сильно сказалось и в работе «В мастерской художника слова». Воздействие, идущее от Веселовского, имело здесь и положительное следствие, формировало историческое мышление А. И. Белецкого и внушало ему скептическое отношение к психологическому и формальному методам, и отрицательное, выражавшееся в преувеличении устойчивости завещанных традицией художественных форм и мотивов.

Таким образом, «В мастерской художника слова» — это незавершенные поиски научных принципов исследования художественных форм литературного творчества. Поиски шли в направлении сочетания методов психологического, формального и сравнительно-исторического. Поиски не могли быть успешными, поскольку эти частные методы оправдывают себя лишь при условии, если они восходят к более общему основанию — к представлению о социально-исторической обусловленности художественного творчества. Этот основополагающий методологический принцип для А. И. Белецкого как автора «В мастерской художника слова» не был руководящим. Определение поэзии как «отражения действительности» не вызвало его сочувствия. Он порой упоминал о значении мироощущения писателя, его социальных интересов и воззрений, но касался этой стороны дела бегло, относя ее к компетенции историков и социологов (стр. 77). В конечном счете в работе о процессе художественного творчества возобладала технологическая тенденция, социальный подход к проблемам в ней сказался слабо.

Дальнейшие поиски объективных путей научного исследования приводят А. И. Белецкого к марксизму. На подступах к этому, в самом начале 30-х годов, он, по его собственному признанию, не раз сбивался на дорогу вульгарного социологизма (стр. 18), но такого рода погрешности не заводили А. И. Белецкого, отличавшегося чуткостью к специфике искусства, далеко. Работа «Маркс, Энгельс и

история литературы» (1934) знаменовала утверждение А. И. Белецкого на позициях марксизма. Она явилась результатом внимательного изучения непосредственно трудов основоположников марксизма с точки зрения историка литературы и была первым в советском литературоведении исследованием такого характера. Эти труды, писал ученый, «открывают интереснейшие перспективы для историко-литературного исследования» (стр. 281).

К настоящему времени создано уже немало работ, освещающих значение наследия классиков марксизма для науки о литературе. Но исследование А. И. Белецкого о Марксе и Энгельсе не утратило своего интереса как по богатству конкретных наблюдений, так и по постановке ряда важных проблем. Считаю необходимым особо подчеркнуть следующее. Вплоть до нашего времени литературоведы преимущественно останавливают внимание на избранных местах в сочинениях классиков марксизма, на их высказываниях собственно о литературе и на примерах использования ими художественных произведений. Но, конечно, для науки о литературе важное методологическое значение имеют не только эти собственно «литературные» эпизоды в трудах Маркса, Энгельса, Ленина, но и вообще все их труды, к какой бы области исторической жизни и общественной мысли они ни относились.

В своей работе А. И. Белецкий неоднократно подчеркивает как важную задачу литературоведения необходимость именно такого многостороннего изучения классиков марксизма, «сплошного чтения» (стр. 240) их сочинений. Чтение любого произведения Маркса дает специалисту «толчок в его специальной работе» (стр. 325). «Значение работ Маркса и Энгельса для теоретического и исторического изучения литературы, — пишет А. И. Белецкий в заключение своего исследования, — отнюдь не исчерпывается их высказываниями о тех или иных фактах истории мировой литературы, ни их выступлениями в роли литературных критиков, ни их тактикой по отношению к тем или иным современным им писателям, ни даже их высказываниями по общаэстетическим и общеполитическим проблемам. Изучать классиков марксизма надобно по существу, серьезно и вдумчиво» (стр. 326).

Такая единственно плодотворная постановка вопроса об отношении к трудам классиков марксизма имела особо важное значение на ранней стадии овладения марксизмом, когда многие советские литературоведы, в частности и сам А. И. Белецкий, были еще крепко связаны с методологией старой академической науки.

Если бы я ставил целью более подробный разбор избранных теоретических трудов А. И. Белецкого, то, конечно, должен был бы коснуться и других статей, вошедших в сборник. Все они примечательны в том или ином отношении. В частности, самая ранняя из них — «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922) — посвящена все еще слабо изучаемой теме — истории читателя.

Значительно более интересна и актуальна статья «Проблема синтеза в литературоведении» (1940). Поборник науки не описывающей, а устанавливающей законы, А. И. Белецкий обстоятельно развивает здесь вопрос о необходимости повышения уровня теоретического мышления в наших литературоведческих исследованиях. «...И могучий рост советской художественной литературы, — пишет автор, — и усиленное внимание к изучению и внедрению в массы знаний о великих событиях литературного прошлого делают особенно заметными наше отставание в области теории литературы, неравномерность работы мысли анализирующей и мысли синтезирующей» (стр. 328). Если прежде, в 20-х годах, А. И. Белецкий мыслил возможным научное постижение сложных тайн литературно-художественного творчества путем простого сочетания разных методов, установившихся в старой академической науке, то теперь идея синтеза в литературоведении для него «неразрывна с идеей закономерности» (стр. 334), с раскрытием специфического отражения законов общественного развития в искусстве, в познании которых «у нас есть надежный водитель — марксистско-ленинская философия» (стр. 345).

Включенные в сборник работы, лишь бегло охарактеризованные или вовсе не упомянутые мною, вместе с предпосланной им «Автобиографией» ученого образуют содержательную и поучительную книгу. Она создает достаточно яркое и убедительное, хотя, конечно, и далеко не полное представление об индивидуальности крупного и оригинального советского литературоведа, об эволюции его воззрений, о его теоретических исканиях и о его вкладе в науку о литературе.

Несомненно, что читатель, по достоинству оценив книгу, будет также признателен редактору Н. К. Гудзю и составителю и комментатору А. А. Гозенпуду, сделавшим доступными труды покойного ученого, многие из которых были разбросаны в изданиях, ставших библиографической редкостью.

В. БАЗАНОВ

## ФИНЛЯНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И РОССИЯ \*

Было время, когда сама тема взаимосвязей в литературе считалась несколько одиозной. Нельзя отрицать, что при формально-сравнительном изучении этой проблемы порой сбрасывались со счета национальные отличия. Сейчас и то и другое заблуждение (компаративизм и вульгарный социологизм) окончательно преодолены. Восстановлена в своих правах важнейшая историко-литературная проблема (проблема взаимосвязей и взаимодействий), с помощью историко-сравнительного изучения отдельных литератур добываются ценнейшие факты, делаются принципиально важные выводы, связанные с пониманием диалектики всемирного литературного процесса. Наука за последние годы пополнилась новыми работами, начиная от «русского Гомера» (исследование А. Н. Егунова) и кончая множеством книг и статей, посвященных взаимовлиянию славянских литератур, включая и самый последний период, озаглавленный идейной общностью социалистических культур.

Две книги Эйно Карху, вышедшие под одним и тем же названием «Финляндская литература и Россия», принадлежат к числу тех содержательных и вполне оригинальных исследований, которые с большим удовлетворением встречает наша научная общественность. В сущности, это первое серьезное исследование о литературе Финляндии, созданное в Советском Союзе. Кроме историко-литературного значения, работа Эйно Карху имеет и вполне актуальное значение — она способствует успешному развитию культурных советско-финляндских связей.

Исследуя своеобразие литературного процесса в Финляндии XIX века и те конкретные, часто очень сложные и противоречивые условия, в которых развивалась финляндская национальная литература, Эйно Карху последовательно и убедительно доказывает, что литература эта в своих лучших проявлениях всегда отражала социально-исторические процессы развивающейся действительности и руководствовалась передовыми идеями своего времени. При всех различиях в эстетических и идейных убеждениях финляндские писатели XIX века, обеспокоенные судьбами своей страны, своего народа, огромное значение придавали «крестьянскому просветительству», проблеме национальной самобытности и демократизации литературы. Не следует забывать, что литературы на родном финском языке в начале XIX века в Финляндии фактически не существовало. Языком образованного общества и ранней финляндской литературы был шведский язык, а на финском — говорили крестьянские массы. Чтобы решить проблему финноязычной литературы, для этого потребовались большие национальные усилия. Отсюда постоянный и повышенный интерес и романтиков и реалистов к поэтическому наследию финского народа, к народному мировоззрению, этнографии и фольклору. В 40-е годы вышла полная «Калевала», сыгравшая огромную роль в истории финляндской литературы. Вокруг народного эпоса происходила сложная идейная борьба, и Карху анализирует воззрения финляндских писателей на «Калевалу», а образу Куллерво и его художественно-идейной интерпретации в финляндской литературе уделяет особое внимание. Эйно Карху вносит много нового в понимание истории финляндской фольклористики. При этом он показывает широкое знакомство финляндских ученых и писателей с фольклористическими концепциями конца XVIII—начала XIX века, в частности со взглядами Гердера на историю культуры. В творчестве наиболее демократических художников Финляндии фольклор служил основой для композиций, отражающих крестьянские движения. Певцом «дубинной войны» был поэт-романтик Каарло Крамсу.

Основная задача исследователя состоит в рассмотрении становления и развития национального художественного самосознания, ведущих тенденций литературного процесса, всегда сопряженных с политическими, историческими и философскими проблемами. Автор исследует финское просветительство конца XVIII и начала XIX века, различные течения в финляндском романтизме и, наконец, зарождение критического реализма и его торжество в творчестве Алексиса Киви. Он не отгораживает финляндскую литературу XIX века от западноевропейских влияний. должным образом оценивает проникновение в Финляндию идей европейского Просвещения и немецких романтиков. Для русского читателя книги Карху представляют и более специальный интерес. Если мы и знали по статьям Грота и Плетнева о Рунеберге, Топелиусе, Снельмане, то знали все же очень мало. Еще меньше было известно о писателях, пришедших на смену гельсингфорским романтикам: Векселле, Каарло Крамсу, Минне Кант, Юхави Ахо, Арвиде Ярнефельте и др. Книжки Эйно Карху восполняют этот пробел, в них мы находим яркие характеристики мировоззрения и творчества почти всех видных финляндских писателей XIX века (неоправданно мало говорится о Казимире Лейно, Эркко и Паккола).

\* Эйно Карху. Финляндская литература и Россия. 1800—1850. Эстонское гос. изд., Таллин, 1962, 344 стр.; Э. Г. Карху. Финляндская литература и Россия. 1850—1900. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 282 стр.

Следует только пожелать, чтобы в дальнейшем Эйно Карху уделял больше внимания художественному своеобразию отдельных писателей, вопросам стиля и поэтики.

Вторая тема, проходящая через обе книги и ясно выраженная в самом названии — «Финляндская литература и Россия», — это тема русско-финляндских литературных и общественных отношений. В этих отношениях были свои приливы и отливы, взаимные симпатии и недоверие. Между передовой Россией и передовой Финляндией стояли русское самодержавие и финляндские реакционеры. И с этим нельзя не считаться, если оставаться верным принципу историзма. Русско-финляндские литературные связи в работе Карху не изображаются в идиллических тонах. Белинский первым выступил против духовного союза русских славянофилов и «финнофилов», сторонников консервативных верований и патриархальных устоев и в России и в Финляндии. «Финнофильство» не являлось однородным течением. Наряду с консервативно настроенными «будителями», идеализировавшими патриархально-крестьянский уклад, были и «крестьянские просветители», выступавшие с критикой феодальных отношений. Наиболее видным идеологом «национального пробуждения» был Снельман. В своей антифеодальной пропаганде Снельман стремился опереться на идейное наследие французских просветителей. Хотя Снельман и не сумел преодолеть либеральных иллюзий, тем не менее он смело выступал в защиту социальных преобразований и резко критиковал «успокаивающую ложь» рептильной журналистики. В своих литературно-критических и эстетических суждениях Снельман имел нечто общее с Белинским. Совсем в духе Белинского Снельман писал о фольклористике. Он рассматривал и «Калевалу» как продукт определенной исторической эпохи. По словам Снельмана, эпос выражает «дух минувших поколений», поэтому нельзя искусственно культивировать старые формы фольклора, возрождать древних народных певцов. Исчезает не сам фольклор, а меняются его формы. Не случайно Снельман обращает внимание на поэзию английских чартистов. Снельман усматривал основную задачу литературы в том, чтобы служить делу общественного прогресса и вести народ за собой, а не стоять на позициях пассивной созерцательности.

В развитии литературных связей было еще много трудностей. Сказывалось взаимное незнание языков, в связи с чем возникла проблема «литературного посредника». Для некоторых финских литераторов, как например Готлунда, интерес к русской литературе ограничивался преимущественно теми произведениями, в которых упоминалось о финнах, а в этом тоже сказалась своеобразная узость, характерная для ранней стадии литературного развития. На этой стадии финнам было далеко не просто отделить существенные художественные явления в русской литературе от несущественных и преходящих. Это умение разбираться в ней приходило в процессе практического знакомства с творчеством русских писателей. Очень убедительно это показано на примере полемики финляндских газет по поводу Булгарина, который в конце 30-х и начале 40-х годов получил в Финляндии некоторую известность. Но в ходе этой полемики репутация Булгарина в глазах финляндских читателей была подорвана, и внимание их все чаще стали привлекать Пушкин, Баратынский, Гоголь, Лермонтов.

Подробно освещается деятельность русского ученого Грота в Финляндии и его роль в развитии литературных связей. В 40-е годы Грот стал как бы посредником между двумя соседними литературами и очень много сделал для знакомства финнов с русской литературой. В «Современнике» Плетнева постоянно печатались его статьи о финляндской литературе. Освещая деятельность Грота, автор и в этом случае сохраняет объективность и указывает те идейно-эстетические пределы, которыми эта деятельность ограничивалась. Грот в 40-е годы не был сторонником «натуральной школы», не все было для него приемлемо и в творчестве Снельмана, а его интерпретация некоторых явлений современной финляндской и скандинавской литературы вызвала решительное возражение не только Белинского, но и Дершау в «Финском вестнике». Эйно Карху сообщает много ценного о финнах, ученых и писателях, путешествовавших по России (Кастрен, Шёгрэн, Готлунд), собравших материалы по этнографии, фольклору и языку финноугорских народов. Показательна также творческая дружба между Глинкой и Шёгреном, Брайкевичем и Гиппингом, Гротом и Лённротом.

С меньшей полнотой обследованы материалы, касающиеся общественных и литературных русско-финских связей 60—70-х годов XIX века. Известно, что Бакунин, Герцен и Огарев придавали большое значение национальному движению в Финляндии. Эйно Карху отмечает это и тут же предупреждает, что «отношения финляндской эмиграции с издателями „Колокола“ остаются пока что неизученными». Во второй книге Карху частично касается этого вопроса: в «Колоколе» печатаются корреспонденции из Финляндии, Бакунин мечтает учредить в Финляндии своеобразный филиал «Земли и воли», Герцен и Огарев пытаются организовать через Финляндию провоз нелегальной литературы в Россию. Но об этом Карху говорит с хорошей осторожностью, не впадая в преувеличения, учитывая склонность Бакунина выдавать возможное за реальное, его безудержное прожектерство. Вполне удачно используется очерк Флеровского о финском кре-

стьянстве, чтобы показать социальные достоинства романа Киви «Семеро братьев», его народоведческие основы.

Как указывает автор, вплоть до 70-х годов XIX века русская литература привлекала финнов прежде всего произведениями романтического направления, что определялось состоянием развития самой финляндской литературы. Если кое-когда и переводились реалистические произведения, то широкого резонанса они не получали, критика подходила к ним обычно с меркой романтической эстетики.

Другое дело в 80-е годы, когда и в финляндской литературе ведущим направлением стал критический реализм. Теперь русский реализм получил в Финляндии широкую известность и признание. Во второй книге Карху подходит к этой важной проблеме. Здесь приведены существенные доказательства того, как знакомство с творчеством Гоголя, Тургенева, Толстого помогло финнам лучше осознать слабости эстетики французского натурализма. Споры о «нигилизме» и «базаровщине» в связи с творчеством Тургенева способствовали углублению социальной критики в финской литературе.

Устойчивым и сложным было влияние толстовских идей и толстовского реализма на творчество Арвида Ярнефельта. Беседы Ярнефельта с Толстым, их взаимная переписка — все это представляет большой интерес для историков русской литературы.

Повторяю, что и собственно русская тема в исследовании Карху находит вдумчивое и широкое толкование. В двух книгах содержатся ценнейшие сведения и факты, частично известные, частично вновь открытые, о взаимосвязях и культурном общении между Россией и Финляндией. Но, как мне представляется, здесь еще многое предстоит сделать, разыскать и дополнить. Карху анализирует один очерк Флеровского, но не касается поездок долгушинцев в Финляндию к Флеровскому, политических сочинений Флеровского, написанных в Финляндии, не говорит он и о саратовской тайной типографии, о финне-типографшике Иоганне Пельконене (1847—1876), печатавшем народнические воззвания после того, как в Москве была полицией захвачена типография Войнаральского и Мышкина. Видимо, еще многое можно расширить, дополнить новыми фактами, проливающими свет на общественное движение 60—70-х годов, частично перекинувшееся из России в Финляндию. Но главное все же не в этих пропущенных фактах и забытых страницах. Возможности одного исследователя ограничены.

Требуется развития и конкретного воплощения один из основных и ответственных тезисов Карху о том, что творчество крупнейших русских реалистов XIX века оказывало на финляндскую литературу общезстетическое влияние. Пока этот тезис звучит несколько декларативно. Недостаточно процитировать замечательный отзыв Юхани Ахо о психологизме Толстого. Не менее важно показать влияние Толстого на художественную практику финляндских реалистов. Роль творчества русских реалистов в формировании реалистического направления в финляндской литературе недостаточно раскрыта. А между тем наследие Алексиса Киви, в частности его знаменитый роман «Семеро братьев», хорошо известный русскому читателю, дает основание говорить о гоголевском элементе в творчестве крупнейшего финляндского реалиста. Ясно, что проблеме влияния не следует упрощать, не нужно гоняться за искусственными параллелями, тематическими и сюжетными совпадениями. В каждой стране формирование реализма происходило своим путем, вполне самостоятельно, но художественный опыт великих западноевропейских и русских реалистов всегда имелся в виду. Суть дела состоит не в прямом влиянии, а в тех общих социальных и эстетических проблемах, которые в России и в Финляндии решались почти одновременно.<sup>1</sup> Учитывая национальное своеобразие каждой культуры в отдельности, мы обязаны видеть и то общее в литературе, эстетике и философии, что объединяет и национальное и общечеловеческое.

В исследованиях советских литературоведов, посвященных мировому значению русской литературы, обычно имеется в виду ее известность в ведущих странах мира, таких, как Франция и Германия, Англия и Америка. Книги Карху вводят в эту общую картину Финляндию, ранее неведомую для нашего литературоведения страну, и таким образом существенно дополняют наши представления о диапазоне влияния русской литературы.

Важно, что Эйно Карху хорошо знает финский и шведский языки, о финляндской литературе он пишет вполне профессионально, учитывая опыт и достижения финляндского литературоведения. Советский исследователь с большим вниманием относится к своим предшественникам в Финляндии, к историкам литературы, сошедшим много интересных и полезных работ по истории своей родной литературы,

<sup>1</sup> Так, например, аболиционизм и их «Мнемозина» заслуживают типологической характеристики не только в связи с характеристикой Шеллинга, но и в сопоставлении с эстетикой русского романтизма. Здесь было бы вполне уместно бросить взгляд на русскую «Мнемозину», на романтизм Кюхельбекера и Вл. Одоевского. Финляндские романтики имели в России своих собратьев.

накопивших огромный фактический материал.<sup>2</sup> Но он и спорит с ними, причем полемику ведет с большим тактом. В финляндском буржуазном литературоведении обычно обходились общие проблемы, общие закономерности историко-литературного процесса. В этом отношении работа Карху является большим методологическим завоеванием, утверждая нерасторжимый союз марксистской социологии и литературоведения. В ней сказывается коллективный опыт советского литературоведения, перенесенный на изучение важнейших проблем истории финляндской литературы XIX века.

Н. СОКОЛОВ

## О НАРОДНИЧЕСТВЕ В ЛИТЕРАТУРЕ \*

Глубокие и разнообразные связи русской литературы 70—80-х годов прошлого столетия с народническим движением привлекают внимание все более широкого круга исследователей не только у нас, но и за рубежом. Для советских литературоведов большое значение имеет преодоление односторонних и ошибочных представлений о народничестве, длительное время бытовавших в нашей науке. Вульгарно-социологический подход к деятельности многих писателей, в мировоззрении и творчестве которых находили сложное отражение идеи и практика народнического движения, также немало повредил делу. За последние годы, особенно после известной дискуссии по проблемам литературного народничества на страницах «Вопросов литературы» в 1960 году, у нас появился ряд исследований, посвященных конкретным явлениям литературного народничества. Таковы, например, книга Н. Осмакова «Поэзия революционного народничества», статьи В. Базанова о революционно-пропагандистской литературе, Ф. Кузнецова о критике и др. В ряду этих работ обращает на себя внимание вышедшая в конце минувшего года в Саратове небольшая книга В. Смирнова «Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин. (Г. И. Успенский в «Отечественных записках)».

Книга уже самим названием привлекает заинтересованного читателя: и творчество выдающихся писателей, и история самого влиятельного демократического журнала эпохи революционного народничества имеют, как это очевидно, первостепенное значение для понимания русской литературы данного периода. И надо сразу же сказать, что книга не обманывает ожиданий читателя, автор с большой ответственностью и с сознанием предстоящих трудностей взялся за освещение сложных проблем. И привлеченный в работе материал, и размышления исследователя представляют несомненный научный интерес, хотя с рядом существенных заключений автора, как нам кажется, невозможно согласиться. Но ведь известно, что даже ошибки, протекающие из подлинно горячих и заинтересованных поисков истины, гораздо плодотворнее тех работ, в которых «истина» уже заранее определена и не подлежит никакому сомнению.

Работа В. Смирнова затрагивает многие вопросы литературного движения. Однако наибольший интерес в ней представляет, на наш взгляд, проблема отражения народничества в литературе, анализ отношений к этому сложному и противоречивому идейному течению. Автор говорит как о журнале в целом, так и его ближайших сотрудниках и руководителях. На данной проблеме нам и хочется сосредоточить внимание при рассмотрении книги.

Важен уже сам факт делового и непредвзятого отношения к вопросу о связях «Отечественных записок» с народническим движением. Эти связи, как сейчас ясно, не компрометируют журнал. Наоборот, наличие связей с революционным для того времени течением и обусловило во многом широкое и плодотворное воздействие журнала на общественную жизнь, на формирование передовых взглядов у большого числа деятелей русского освободительного движения. Вместе с тем это не исключало глубоко критического отношения революционных демократов к народническим иллюзиям и заблуждениям. Автор рассматриваемой книги справедливо подчеркивает данную сторону как в деятельности «Отечественных записок», направляемых усилиями Салтыкова-Щедрина, так и в произведениях писателей-реалистов, выступавших в журнале, в творчестве Г. И. Успенского прежде всего.

В. Смирнов убедительно говорит о связях демократической литературы 70—80-х годов с народнической идеологией, развивая мысли, уже высказывавшиеся в советском литературоведении. В книге много интересных наблюдений и размышлений,

<sup>2</sup> Литературным взаимосвязям России и Финляндии посвящены две книги финского ученого В. Кипарского: «Финляндия в литературе России» (два издания — 1943, 1945) и «Северные страны в русской литературе» (1947). Работы Кипарского содержат ценный фактический материал, но в основном они имеют описательный характер.

\* В. Смирнов, Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин. (Г. И. Успенский в «Отечественных записках»). Изд. Саратовского университета, 1964, 140 стр.

касающихся творчества Златовратского, Каронина, Салова и других литераторов той поры. Заслуживает внимания постановка вопроса о влиянии творчества Успенского (прежде всего его произведений с крестьянской тематикой) на формирование и развитие литературного народничества.

Автор книги попытался дать общие определения литературы, тесно связанной с народничеством, отметить отдельные ее характерные особенности. Эту попытку исследователя нельзя не приветствовать. Однако некоторые из его заключений, имеющих существенное значение, нам представляются ошибочными или, по меньшей мере, спорными. Определяя литературное народничество, его особенности, В. Смирнов пишет: «Оно эстетически переплывило, перевело на язык искусства важнейшие социологические компоненты господствующего социально-политического и философского учения, которым в эти годы в России стало народничество» (стр. 25). Думается, что перед нами одностороннее и потому неверное определение. Несомненно, и в эстетике, и в самом идейном освещении картин действительности в данной литературе нашли отражение народнические представления и теоретические установки. Однако было бы ошибкой, как показал еще Г. В. Плеханов, литературное народничество сводить к этому. Он писал: «Народничество как литературное течение, стремящееся к исследованию и правильному истолкованию народной жизни, — совсем не то, что народничество как социальное учение, указывающее путь „ко всеобщему благополучию“. Первое не только совершенно отлично от другого, но оно может... прийти к прямому противоречию с ним».<sup>1</sup> Мы не приводили бы столь широко известного суждения, если бы оно не было приведено и в рецензируемой книге. Автор цитирует это суждение, полагая, что его собственное определение не противоречит мысли Плеханова. Однако противоречие здесь очевидное. Автор книги предлагает художественную специфику литературного народничества искать в народнических идеях. Мысль же Плеханова ведет глубже и дальше — к широкому анализу самой действительности, от которой прежде всего, будучи реалистами, отправлялись писатели-народники в своем творчестве. В объяснении противоречий действительной жизни они подчас не находили правильных решений и обращались к ошибочным народническим идеям — это верно, но основу их творчества, художественную природу нельзя считать лишь «переводом» на язык искусства «компонентов» народнического учения.

Думается, что такой односторонний взгляд на литературное народничество закономерно привел автора книги и к неверным заключениям о традициях, на которые опиралась эта литература. Если размышления автора о ее связях с реализмом Салтыкова-Щедрина верны и плодотворны, то вызывают чувство полного недоумения его суждения о демократической литературе 60-х годов. Имея в виду творчество Н. Успенского, Слепцова и других писателей-демократов, он сочувственно цитирует статью М. Протопопова: «Безыдейные фотографические картинки этих писателей могли дать читателю кое-какие сведения о народе, но творили они без какого-либо твердого принципа. «Мы напрасно стали бы искать такого принципа у тогдашних народников-бытописателей, начиная с Решетникова и кончая Левитовым...» (стр. 29). Однако, присоединяясь к подобной точке зрения, В. Смирнов никак не отмечает, что он вступает таким образом в серьезный спор с тем, что писали о Н. Успенском — Чернышевский, о Решетникове — Салтыков-Щедрин и Шелгунов, о Слепцове и всех писателях-демократах — М. Горький и что давно стало общим и бесспорным приобретением литературной науки. Если же наш автор не собирается опровергать очевидное, тогда ему придется по-иному осветить и связи литературного народничества с предшествующей литературой.

Представляется односторонним в книге и анализ отношений литературы рассматриваемого периода к народническому движению. Автор занят преимущественно указаниями на слабые стороны народнических идей и представлений и в этом смысле справедливо говорит о преимуществах позиций Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского и других писателей «Отечественных записок». Эти бесспорные утверждения, правда, не являются новыми в советском литературоведении, хотя работу и в данном направлении нельзя считать исчерпанной. В меньшей мере говорится у нас (и книга В. Смирнова, к сожалению, не представляет здесь исключения) о тех связях русской литературы с народничеством, которые определяются сильными сторонами этого широкого движения: его горячим и искренним демократизмом, революционным пафосом отрицания буржуазно-помещичьих порядков, его практической борьбой за революционное преобразование действительности, проповедью, обращенной непосредственно к народу. Работа по исследованию этих связей, как отмечалось, начата в нашем литературоведении, она в высшей степени перспективна и несомненно многое даст для понимания развития русской литературы. И, конечно, теоретические вопросы литературного народничества нельзя решать, оставаясь в рамках даже такого журнала, как «Отечественные записки»,

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II. Гослитиздат, М., 1958, стр. 250.

и в пределах какого-либо одного рода литературы, хотя бы это была художественная проза, о которой в основном идет речь в рецензируемой работе.

Главным «героем» книги В. Смирнова является, при всей важности общих проблем, Г. И. Успенский, его творчество периода «Отечественных записок». Широта рассмотрения вопросов позволила автору в ряде случаев сказать о писателе свежо и интересно. Он справедливо подчеркнул принципиальную близость Успенского к общей линии журнала (автор при этом несколько преувеличивает будто бы полную неразработанность темы), к идейным и творческим позициям Салтыкова-Щедрина, отметив вместе с тем существенное значение связей писателя с Михайловским. В книге веско и убедительно говорится о программном значении цикла очерков «Из деревенского дневника» и последующих произведений Успенского о крестьянстве, их воздействии на развитие демократической литературы. После их появления, подчеркивает исследователь, «нельзя было писать о деревне, не „оглядываясь“ на Успенского, что-то принимая и развивая, с чем-то полемизируя» (стр. 103). С отдельными наблюдениями и заключениями автора о творческих перекличках Златовратского, Каролина, Салова и других с Успенским можно не соглашаться, некоторые вопросы требуют дальнейших исследований, но само указание на творческие взаимосвязи писателей несомненно плодотворно.

В данной связи хочется оспорить лишь некоторые суждения о Златовратском. Эти суждения, на наш взгляд, противоречивы и не помогают утверждению истины. Хорошо известно, что между Златовратским и Успенским существовали серьезные разногласия, в ряде случаев их заключения по актуальным вопросам русской жизни были диаметрально противоположны, хотя имелись у них и точки соприкосновения, особенно когда речь шла о правдивом изображении некоторых явлений действительности. О разногласиях этих писателей много говорили их современники — критики, читатели, более того — сами писатели. Вопреки фактам автор книги полемически заявляет, что Успенского и Златовратского «развела» «недавняя исследовательская страсть к выпячиванию одних писателей и „погребению“ других» (стр. 64). При этом, как следует из контекста, «выпяченным» предстает Успенский, а «погребенным» — Златовратский. Однако как только автор переходит к конкретному материалу (см. стр. 64, 71—75, 85, 95 и др.), читателю становится очевидным, что серьезные расхождения Златовратского и Успенского — не выдумка исследователей, а исторический факт, требующий своего разъяснения.

В освещении творческой позиции Успенского 70—80-х годов книга содержит спорные заключения и более серьезного характера. Прежде всего невозможно согласиться с автором, ограничивающим круг идейных воздействий на писателя лишь «Отечественными записками», а внутри самого журнала — лишь связями с Салтыковым-Щедриным и Михайловским. Автор, разумеется, вправе был установить определенные границы исследования, но все же нельзя хотя бы не упомянуть тех явлений, без учета которых представление о предмете исследования становится не только не полным, но и искаженным. В самом деле, можно ли писать об отношении Успенского к «Отечественным запискам», не назвав имени Некрасова? Известно, что сам приход Успенского в журнал был связан с инициативой Некрасова, привлечшего писателя к сотрудничеству еще в «Современнике». Известно также, насколько близка была Успенскому поэзия Некрасова; на конкретные творческие взаимосвязи этих двух замечательных деятелей уже указывалось в научной литературе.

При рассмотрении идейных и творческих позиций Успенского, особенно когда речь идет специально о его месте в литературном народничестве, невозможно не вспомнить о связях писателя с революционно-народническими кругами, о его взаимоотношениях со многими видными деятелями народничества. О своих встречах за границей с русскими революционерами Успенский говорил: «Я мало писал об этом, но многому научился, много записал доброго в мою душевную родословную книгу навсегда...»<sup>2</sup> Умолчание о столь важных фактах идейной и творческой биографии Успенского является, на наш взгляд, серьезным просчетом в рецензируемой книге.

Думается, что с этим просчетом и в какой-то мере с общим подходом к народничеству связаны у автора и другие спорные положения книги. Так, невозможно принять освещение вопроса об отношении Успенского к либерально-народнической «Неделе». В середине 70-х годов, по мнению автора, «Успенский разделял те взгляды на народную нравственность, которые... были, по сути дела, идеологическим „достоянием“ „Недели“» (стр. 62). И ниже: «...близость Успенского к народнической „Неделе“ не подлежит сомнению» (стр. 63). В доказательство автор приводит пресловутую цитату из очерка «Неплательщики», о расповясовском мужике, который должен спасти «подростающих неплательщиков» (см. стр. 62). Конечно, можно и должно говорить о недостаточности ясной и в какой-то мере противоречивой позиции Успенского в данный период, но утверждать, что он был близок к либеральному народничеству, было бы серьезным искаже-

<sup>2</sup> Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Изд. АН СССР, 1954, стр. 579.



нием истины. Достаточно припомнить «Книжку чеков», где дана полная характеристика «распоясовцев», «Злые новости», «Неизлечимый» и другие произведения Успенского 70-х годов, чтобы понять закономерность пути писателя к очеркам «Из деревенского дневника». Разрыва, какого-то перелома в воззрениях Успенского не было. И связан он был не с либеральным, а с революционным народничеством. В этом и состояла сила писателя.

Нельзя признать удачной формулировку, данную во «Введении»: «Продолжая традиции революционной демократии, Глеб Успенский смотрел на мужика не как на страдальца, а как на виновника своего „дурного положения“» (стр. 9). Такая формулировка без обстоятельного ее раскрытия может дать повод к неверным заключениям.

И, наконец, еще одно замечание, связанное с освещением в книге творчества Успенского. Рассказав о роли Успенского в журнале, отметив большое значение «Отечественных записок» для деятельности самого писателя, автор книги не удержался от преувеличения. Оказывается, место Успенского в литературе есть лишь «результат влияния Салтыкова-Щедрина через „Отечественные записки“» (стр. 7), поэтому закрытие журнала сказалось на писателе самым плачевным образом. Особенно четко автор сформулировал эту мысль в автореферате своей кандидатской диссертации, основу которой составила рецензируемая книга: «Все созданное Успенским после закрытия „Отечественных записок“ носит на себе печать какой-то творческой утомленности, незавершенности, идейно-философской непоследовательности. Сказалось и отсутствие опытной редакторской руки Салтыкова-Щедрина...»<sup>3</sup> Каким беспомощным и жалким выглядел бы большой русский писатель Глеб Успенский, если бы... если бы он не написал после закрытия журнала еще большого числа глубоких и сильных произведений, в которых отчетливо сказалось то могучее «влияние», которое действовало и в пору «Отечественных записок» и которым дорожил тот же редактор славного журнала, — это «влияние» самой действительности, народной жизни, к которой не переставал обращаться писатель до конца своего творческого пути.

Из досадных неточностей частного характера следует упомянуть утверждение о том, что в 70-е годы Салтыков-Щедрин «„выводит“ со страниц журнала такую плодовитую бесплодность, как Боборыкин» (стр. 24). Как известно, великий сатирик не испытывал каких-либо симпатий к Боборыкину, но это не мешало редакции «Отечественных записок» привлекать его к сотрудничеству, которое не прекращалось вплоть до 80-х годов. Так, в журнале были напечатаны: «Солидные добродетели» (1870), «Дельцы» (1872), «Доктор Цыбулька» (1874), «Долго ли» (1875), «Лихие болясти» (1876), «Ранние выводы» (1877), «Русский Шеффилд» (1878), «В наперсниках» (1880), «Пристроился» (1881). Как видим, участие Боборыкина в «Отечественных записках» далеко не эпизодично.

Книга В. Смирнова написана пером горячо заинтересованного в своем предмете исследователя. Она читается с большим интересом. Тем досаднее встречать в ней такие без надобности усложненные формулировки: «Гораздо важнее — проблематическая доминанта (!) и ее эстетическое воплощение, в какой-то мере трансформирующее философско-социологическую специфику (!!)

идейного течения» (стр. 30). Возможно, мы с излишней подробностью остановились на тех положениях книги, которые представляются спорными или ошибочными. Но к этому обязывает важность предмета исследования, актуальность проблем, затронутых в книге. Много из сказанного нами связано не только и, может быть, не столько с недостатками этой в целом интересной и содержательной работы исследователя, сколько с общим состоянием изучения проблем народничества и его многосложных отражений в литературе. Трудности с освещением данных проблем не кончатся признанием исторических заслуг этого сложного и противоречивого течения в русском освободительном движении, в общественной мысли, в литературе. Наоборот, вслед за этим они лишь начинаются. Это — трудности по выявлению и освоению обширных историко-литературных материалов, по осмыслению разнообразнейших взаимосвязей народничества и литературы, проявлений народничества в литературе.

Рецензируемая работа и своими несомненными достоинствами, и своими просчетами и недостатками представляется нам показательной для характеристики как этих трудностей, так и поисков путей к их успешному преодолению.

<sup>3</sup> В. Б. Смирнов. Глеб Успенский в «Отечественных записках». Автореферат канд. дисс. Саратов, 1965, стр. 23.

## ИССЛЕДОВАНИЕ О ЖИЗНИ ПИСАТЕЛЯ-ТРУЖЕНИКА \*

В 1962 году в Новгороде вышла книга о пребывании П. В. Засодимского в Новгородском крае. Новую книгу о Засодимском выпустило Северо-западное книжное издательство в Вологде. Мы не удивимся, если завтра появятся книги о нем в Пензе, Тамбове, Уфе, Симферополе. Во многих уголках России побывал за свою долгую жизнь Павел Владимирович Засодимский, велико его литературное наследие. И неизменно он выступал защитником простых людей, врагом насилия и произвола. Будучи сам интереснейшим человеком и писателем, участником «хождения в народ», Засодимский был знаком с Н. А. Некрасовым, Г. И. Успенским, М. Е. Салтыковым-Щедриным, В. М. Гаршиным, Н. Н. Златовратским, П. Л. Лавровым, Н. В. Шелгуновым, А. И. Левитовым, В. С. Курочкиным, А. И. Эртелем, С. Н. Кривенко, Н. К. Михайловским и многими другими замечательными людьми прошлого века.

Автор новой книги о П. В. Засодимском прослеживает жизненный путь писателя начиная с раннего детства. Подробно останавливается на гимназических годах. Именно в это время стали формироваться демократические взгляды Засодимского. Писатель пронес свои убеждения через трудную, большую жизнь, через взлеты и спады революционного движения, сохранял их в самых сложных обстоятельствах.

Его литературная деятельность, продолжавшаяся полвека, началась в 1867 году публикацией письма «Пожертвования в пользу болгар» в газете «Голос». Письмо заканчивалось словами: «Братья русские! Мужественные болгары, гибнущие в неравной борьбе со всеми мучителями, достойны помощи, сочувствия, сострадания и любви...» Симпатия к болгарскому народу сохранилась у Засодимского до конца жизни; в течение ряда лет он вел оживленную переписку с болгарскими общественными деятелями. Заметим, что произведения Засодимского неоднократно издавались в Болгарии вплоть до 30-х годов XX века.

Главной темой в его творчестве была жизнь русского крестьянства. В 12-м номере журнала «Дело» за 1868 год была напечатана повесть «Волчиха». В следующей повести «Темные силы» писатель показал, что в народе уже возникают «проблемски неясных неоконченных дум, нерешенных вопросов». Н. Якушин отмечает тесную связь Засодимского с другими писателями-народниками. Засодимский неизменно опирался на глубокое изучение действительности, смело вводил в свои произведения жизненные ситуации, факты, цифры, стремился к строгой документальной правде. Н. Якушин так оценивает творчество писателей народнического направления: «Художественное изображение жизни у них очень умело переплетается с публицистическими рассуждениями о ней, в связи с чем основная идейная нагрузка ложится на плечи авторского „я“. Все это придавало очеркам, рассказам, повестям и романам народников яркую художественную убедительность и правдивость» (стр. 67).

Интересна глава «Первый большой успех», посвященная «Хронике села Смурина», — произведению, благодаря которому Засодимский приобрел наибольшую известность. Это обстоятельство отметила в 1912 году большевистская «Правда».

Засодимский показал здесь, как и в других книгах, крепнущую год от года силу кулачества; как истинный народник он считал, что община и кустари — это сила, которая может помешать укреплению в России буржуазии; буржуазия, по его мнению, «оказывается искусственно возвращенным, захудалым цветком».

Автор монографии приводит интересные материалы, свидетельствующие о демократизме Засодимского, его участии в передовом общественном движении своего времени. Весьма интересны записи писателя, объединенные под общим названием «Из жизни и литературы». Вот одна из таких записей: «Не стало великого человека. 4 марта... умер Карл Маркс. „Dixi“ — А Париж волнуется, требует работы и хлеба. В Лондоне происходят взрывы. На юге Испании — социалистическое движение. Народы опять пробуждаются... А у нас благодать: разводы, смотри». Герой романа «По градам и весям» Верюгин отказывается от работы в деревне и обращается к революционной деятельности среди рабочих. Эти факты многозначительны и говорят, по-видимому, о знакомстве Засодимского с произведениями научного социализма.

За произнесение речи на могиле Н. В. Шелгунова Засодимский вместе с Н. К. Михайловским был выслан из Петербурга. Отныне и до конца своих дней писателю предстояло жить под недреманным оком жандармов.

Засодимский выступил против английской агрессии в Трансваальской республике, приветствовал мужественную борьбу буров. На протяжении всей своей жизни писатель вел большую работу по оказанию помощи голодающим, переселенцам. Он

\* Н. Якушин. По градам и весям. Очерк жизни и творчества П. В. Засодимского. Северо-западное книжное издательство, 1965, 304 стр.

бесплатно разрешал печатать свои произведения в различных сборниках, вносил и лично собирал средства. Учителяствуя ряд лет в деревне, Засодимский сумел разработать последовательную педагогическую систему и выступил пропагандистом педагогических идей революционеров-демократов. И не случайно такое большое место в его творчестве занимают произведения, адресованные маленьким читателям («Задуманные рассказы» (в двух томах), «Бывальщины и сказки», «Из сказок жизни», «Из детских лет», «Свет и тени», «Дедушкины рассказы и сказки», «В зимние сумерки»).

Содержателен раздел о журналистской работе Засодимского. Писатель известен и как редактор ряда изданий, журналов. Как критик он неизменно отстаивал принципы демократической эстетики. Засодимский вел последовательную борьбу с газетой Суворина «Новое время». Сохранилось стихотворение, где он писал: «Нет! г. Суворин, нет! Не все идут за вами, Чтоб целовать монарший след И стучать в земные лбы...»

Объясняя причины своего отказа от участия в журнале «Детский отдых» публикацией в нем имен Каткова, Петровского, ставшего после него редактором «Московских ведомостей», и Мещерского, редактора реакционной газеты «Гражданин», Засодимский писал: «...чем скорее русское общество забудет о них, тем для него же будет лучше...»

Засодимский глубоко верил в талантливость и великое будущее своего народа. «В нашем народе, — писал он в очерке «Наши сатирические журналы», — таятся под спудом громадные интеллектуальные силы, ожидающие лишь освобождения для того, чтобы забыть ключом для блага родины и всего мира».

Конечно, не все из написанного Засодимским равноценно. Но лучшее в его литературном наследии безусловно следует собрать (а это не так-то просто — его произведения печатались во многих областных, ныне ставших библиографической редкостью изданиях) и познакомить нашего читателя с его творчеством.

Книга Н. Якушина не лишена некоторых недостатков. Так, следовало полнее осветить вопрос об общественной работе писателя, его связях с революционными деятелями. Имеются и неточности, и просто ошибки. Сестра Петра I Софья названа императрицей, а крымские походы отнесены к 1867 и 1868 годам (?!). Следовало бы привести перечень основных публикаций произведений писателя и литературы о нем.

Но отдельные недостатки не заслоняют главного — книга хорошая, доброе дело сделал череповецкий ученый Н. И. Якушин.

О. КОСТЫЛЕВ

## КНИГА О ТВОРЧЕСТВЕ ГОРЬКОГО СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ \*

Новая работа Е. Б. Тагера отмечена стремлением глубже осмыслить основополагающую роль Горького в литературном процессе, его вклад в искусство социалистического реализма; она привлекает своим тяготением к синтетическому обобщению насущных проблем горьковедения; погружает читателя в гущу важнейших вопросов, зачастую спорных, обойденных, нерешенных, без понимания которых невозможно по достоинству оценить творения гениального художника. Послеоктябрьское творчество Горького исследуется здесь как целостное явление во всей его сложности и противоречивости. Известную формулу Луначарского — «движущаяся панорама десятилетий», — отнесенную к «Жизни Клима Самгина», автор распространяет на все творчество писателя, начиная с окурковского цикла. Исходя из этого, он характеризует не только горьковское наследие в целом, но и то, что принято именовать историко-литературным фоном (представленным и русской, и мировой литературой в многообразии течений), дает сопоставительный анализ методов критического и социалистического реализма. В результате исследователь предложил оригинальную концепцию развития творчества Горького советской поры.

Во вводной главе привлекает внимание емкая трактовка сущности новаторства раннего Горького. Классики критического реализма, считает Е. Б. Тагер, гениально объясняли прошлое и настоящее, но не были способны (за исключением Чернышевского, Салтыкова-Щедрина и Некрасова) приподнять завесу будущего, исторический генезис преобладал над историческим предвидением. Автор монографии показывает, как страстные поиски «третьей действительности» обусловили и историческую перспективу, и динамизм горьковских замыслов, и пафос его романтических антитез, и — в конечном счете — обретение того видения мира,

\* Е. Б. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. Изд. «Наука», М., 1964, 380 стр.

которое вызвало к жизни начало нового художественного метода. В этом отношении весьма интересны контрастные сопоставления активной позиции молодого Горького с идейно-эстетической платформой таких мастеров, как Бальзак, Золя, Ибсен, русские декаденты.

Проследивая формирование взглядов писателя на задачи литературы, принципы создания человеческого характера, проблему типического в искусстве, этическую и эстетическую оценку героев, Е. Б. Тагер строит свои наблюдения так, что они воочию вскрывают гармоническое единство художнической мысли и практики Горького.

Однако содержательное введение заслуживает и кое-каких упреков. Ограничимся одним из них. Аргументация автора, характеризующего новаторство раннего Горького, его тогдашней писательской манеры,стораживает. Чтобы определить своеобразие раннего творчества Горького, Е. Б. Тагер прибегает к приуменьшению достижений предшественников и современников пролетарского писателя, подчеркивает главным образом их слабые стороны.

Вторая глава посвящена повести «Мои университеты» и автобиографическим рассказам 20-х годов. Исследователь обращает внимание на характер идейных заблуждений писателя и изживание им своих ошибок и противоречий. Таким образом, обстоятельный анализ произведений сочетается с далеко не стереотипным, а по-настоящему современным выявлением подробностей и деталей, сопровождавших творческую драму большого и сложного художника.

Однако интерпретация мрачности колорита «Мои университеты» по сравнению с первыми автобиографическими повестями вызывает некоторые возражения. Бесспорно, лейтмотив последней части трилогии — в утверждении контраста между идеалом высокой человечности, почерпнутым из книг, и убожеством реальной действительности. Своего рода символами кажутся, с одной стороны, королева Марго, героиня одной из «омывших» юную душу книг, а с другой стороны, коротконогая девица с тушым овечьим лицом, на «полчаса» приходящая к любовнику-пекарю. Но пафос антитезы был свойствен и самым ранним творениям Горького. Уже в них запечатлевался непримиримый антагонизм двух начал — человеческого, чистого, высокого — и мещанского, пошлого, мерзкого. Так что не стоит прикрывать эту исконную и органически горьковскую тему специально к 20-м годам.

Нарочитым представляется и утверждение, будто, изображая народную жизнь, Горький преодолел «стандарты народнической литературы» (стр. 48). Горький всегда, а не только в 20-е годы, существенно отличался от народнических беллетристов. Но о каких «стандартах народнической литературы» можно вести речь, если их попросту не бывало?<sup>1</sup>

Специальная глава книги содержит анализ созданных Горьким литературных портретов. Как и предшествующие работы Е. Б. Тагера, исследующие жанр портрета-воспоминания, она написана мастерски, изобилует тонкими суждениями об идеологической стороне зарисовок и их художественном совершенстве. По сравнению со статьёй, помещенной в сборнике «О художественном мастерстве М. Горького», содержащей необоснованное, на наш взгляд, наблюдение, что Каронин якобы «светел» в посвященных ему воспоминаниях, но «тускл» в очерке «Время Короленко»,<sup>2</sup> здесь контраст несколько смягчен. Каронин, пишет Е. Б. Тагер, «„светел“ в очерке о Каронине, приглушен — во „Времени Короленко“» (стр. 99). Но это «приглушение» обернулось очередной несправедливостью. Горьковед теперь без оговорок именует Короленко «первым учителем» Горького (стр. 100), хотя ранее справедливо утверждал, что именно Каронин был «первым писателем в его жизни».<sup>3</sup> По нашему убеждению, суть дела гораздо вернее трактуется в монографии В. Я. Гречнева.<sup>4</sup>

В главе о новеллистике Горького наиболее удачна историографическая часть: автор тщательно анализирует написанные под свежим впечатлением критические отзывы о рассказах и очерках 20—30-х годов. Привлекая архивный материал и используя эпистолярное наследие писателя, Е. Б. Тагер убедительно полемизирует с рядом исследователей творчества Горького при разборе произведений «Заметки из дневника», «Рассказы о героях», «Рассказ о необыкновенном», «Рассказ о без-

<sup>1</sup> Разговор об этом поднимался нами на страницах «Русской литературы» (1960, № 2, стр. 247).

<sup>2</sup> Е. Б. Тагер. Жанр литературного портрета в творчестве Горького. В кн.: О художественном мастерстве М. Горького. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 389.

<sup>3</sup> Е. Б. Тагер. Мастер литературного портрета. В кн.: М. Горький. Литературные портреты. Гослитиздат, М., 1959, стр. 22. Ср. также: Е. Б. Тагер. Литературные портреты М. Горького. «Ученые записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потемкина», 1958, т. LXX, вып. I, кафедра советской литературы, стр. 3—29.

<sup>4</sup> В. Я. Гречнев. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 10—33.

ответной любви), «Репетиция», «Карамора», «Голубая жизнь». Все эти произведения прочитаны литературоведом заново, по-своему.

С некоторыми суждениями автора все же нельзя согласиться. Рассказ «Бабы» в первой редакции Горький начал словами: «Это рассказал мне один из тех людей, которые лет тридцать говорили русской действительности решительное „нет!“, а после Октября осторожно начали говорить „да!“, сопровождая каждое „да“ более или менее скептическим „но“».<sup>5</sup> Этот зачин заставляет исследователя «вспомнить о былых разногласиях Горького с большевиками» (стр. 222), а затем безоговорочно отождествить писателя с рассказчиком, который сочетал «да» с «но». Однако автохарактеристичность цитированных слов весьма сомнительна. И уж вовсе несерьезна ссылка на героиню рассказа Анфису («бабу шалую», но «государственно мыслящую», как аттестовал ее Горький), в которой Е. Б. Тагер видит тип человека, принесшего художнику-мыслителю «просияние». Но выпрямление личности, возрождение и рождение нового человека в горниле борьбы — отнюдь не новая для писателя тема. Временами Горький советского периода заслоняет в глазах исследователя Горького дореволюционного. В данном случае следовало резче подчеркнуть иное: обретение и воплощение Горьким идеи «перемещения разума» (недаром один из незавершенных рассказов так и назван) и показать, что эта метафора помогает раскрыть смысл «Рассказов о героях».

Верно истолковывая путь идейной эволюции художника, Е. Б. Тагер касается такого важного и недостаточно еще проясненного вопроса, как изменение взгляда на босячество (мы еще очень часто и ранние «босячки» рассказы, и тему «дна» в целом приводим к одному знаменателю, ориентируясь исключительно на поздние публицистические высказывания Горького и мемуарные свидетельства). Прояснение это необходимо, и делается оно в книге с помощью анализа воспоминаний о докторе-босяке Рюминском. Но как бы к стати здесь был развернутый комментарий с привлечением, например, рассказа Мамина-Сибиряка «У теплого моря» о том же Рюминском. Выводам об эволюции автора «Рассказов о героях» значительно способствовал бы также анализ созданных в 30-е годы и почти вовсе не исследованных рассказов о дореволюционном крестьянстве, таких, как «Бык», «Орел», «Овраг», «Шорник и пожар», «Экзекуция».

Теоретически глубоко осмыслено в книге становление монументального эпоса Горького. Экскурс в литературу критического реализма позволил Е. Б. Тагеру более глубоко выявить природу эпического у Горького. Не во всем бесспорные частные заключения не помешали автору на основании многих фактов показать, что в последних крупных произведениях писателя, изумляющих монолитной обобщенностью, грандиозностью заключенного в них художественного синтеза, история стала не только фоном действия, но и началом, организующим сюжет.

Под этим углом зрения рассматриваются такие шедевры Горького, как «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина», а также его драматургия. Автору книги удалось выявить новый смысл, который обрела критика буржуазной действительности. В «Деле Артамоновых» внутриклассовая коллизия, пронизывавшая «Фому Гордеева», «Троих», «Жизнь Матвея Кожемякина», становясь побочной, уступает главное место социально более емкому классовому конфликту. Нравственное осуждение капитализма, обличение его преступности осуществляется отныне не «блудными детьми» буржуазии, а самой историей.

В анализе первого пооктябрьского романа писателя особо примечательна трактовка образа Тихона Явлова. Оспаривая крайние из разноречивых точек зрения, содержащиеся в работах Л. А. Плоткина и Н. П. Белкиной, исследователь присоединяется к мнению Б. А. Бялика и С. В. Касторского,<sup>6</sup> значительно, впрочем, развивая и обогащая его. В творческом споре с Толстым, пишет Е. Б. Тагер, Горький, вооруженный ленинской мыслью, воплотил в целостном, нерасщепленном образе (такова диалектика традиции) трагическое противоречие, сделал воплощенный им тип средоточием как сильных, так и слабых сторон русской революции.

Удалось сказать Е. Б. Тагеру свежее слово и об эпопее «Жизнь Клима Самгина». В главе о ней в первую очередь привлекает оригинальное истолкование специфики «образа времени». Различая «спеническое» время (у Достоевского), «биографическое» (у Чехова), ученый убеждает читателя, что в романе Горького течет время «историческое»: оно измеряется не датами в собственном смысле слова, а веками истории. Движение романического времени определяется переменами вокруг героев, изменением исторического «климата» четырех изображенных дооктябрьских десятилетий. Е. Б. Тагер сумел постичь своеобразие историзма Горького, неотъемлемого от стиля и эпического пафоса художника. «Мне кажется, — писал автор «Жизни Клима Самгина» Ивану Вольнову в разгар работы над эпопеей, — что художник — больше историк и лучше историк, чем специалисты-исто-

<sup>5</sup> М. Горький. Рассказы о героях. Л.—М., 1932, стр. 28.

<sup>6</sup> См.: Б. Бялик. М. Горький — литературный критик. Гослитиздат, М., 1960, стр. 221; С. В. Касторский. Повесть М. Горького «Дело Артамоновых». В кн.: Вопросы советской литературы, т. IX. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 32—36.

рики».<sup>7</sup> Как творческое воплощение этой мысли и предстают в трактовке Е. Б. Тагера художественные концепции Горького, его принципы идейно-эстетического освоения мира.

Разумеется, в романе уже давно выявлен лейтмотив неосуществившихся претензий квазигероя, ясна и сатира, нацеленная в самое сердце всесветного мещанства, убийственно разящая порожденную капитализмом идеологию зоологического индивидуализма. Мы всегда понимали, что виртуозное развенчание самгинщины с ее потенциальным ренегатством, нравственным омертвением, исторической бездарностью совмещено с возвышением истинных героев эпоса — «чернорабочих», «мастеров», «художников» революции — коммунистов. Большевиком — это отрицание самгинщины, зачеркивающее, сметающее ее.<sup>8</sup> И все же в процессе мастерского анализа жанра, стиля и структуры произведения Е. Б. Тагер сказал много конкретного и тем самым дополняющего наши представления, главным образом, о всеобъемлющей историчности самой фабульной ткани, угла зрения художника, характера видения действительности, принципов ее творческого претворения. Ценность немалая!

Теми же достоинствами отмечена глава о драматургии. Самые сильные страницы в ней, на наш взгляд, посвящены второму варианту «Вассы Железновой», в частности они раскрывают смысл переработки заглавного образа. Углубление разлада между духовной потенцией сильной, одаренной личности и классовой практикой, загоняющей героиню в тупик, — бесспорно основное в советской редакции пьесы. И это, конечно, результат жизненной конкретизации характера, заново воспринятого драматургом в свете опыта революции и социалистической яви.

Интересны раздумья исследователя о характере «драматургического эпоса» в «Достигаеве и других», о конфликтной дуплановости «Егора Булычова и других». И лишь о пьесе «Сомов и другие» ведется несколько облегченный разговор. Ее сопоставление с «Врагами» зиждется на весьма отдаленных аналогиях, зыбких параллелях и натяжках.

К несомненным достоинствам книги Е. Б. Тагера принадлежит последовательно выдержанная тенденция целостного анализа идейного содержания и художественной формы изучаемых произведений. Осуществляя этот анализ, ученый в каждой из восьми глав высказывает интересные мысли о горьковских принципах создания характеров, причем эти принципы рассматриваются в их динамике, эволюции. Не менее убедительны мысли о психологической и социальной мотивировке духовных кризисов, о раскрытии исторической роли героев в их стремлении изменить мир, взорвать несправедливые порядки, об эстетической и этической оценке персонажей, выявляющей красоту либо нищету души. Автор убедительно объясняет интеллектуализмом художественного мышления и творческой манеры писателя стремление облекать в плоть искусства не только поступки и переживания героев, но и их мировоззрение, идейную позицию. Устанавливая горьковскую типологию образов — таких, как «утешитель», «зритель», «лишний человек», «выломившиеся», «чудаки», «матери», «маленькие — великие люди», «Человек с большой буквы», — Е. Б. Тагер с большим исследовательским чутьем проникает в арсенал образно-стилистических и экспрессивно-лексических средств, использованных гениальным мастером. В суждениях о горьковской пластике убедительны выводы о доминировании философско-обобщающей функции слова над живописующей. В этом плане интересно противопоставление чеховскому «подтексту» горьковского «сверхтекста».

Можно написать еще немало похвального о том, как свежо толкует исследователь приемы выявления трагического антагонизма между правами личности и ее реальной исторической судьбой, как оригинально осмысливает систему расстановки лирических и эпических акцентов в автобиографических произведениях, как проникновенно понимает многоохватность горьковской аллегории.

Тем, однако, меньше оправдано обособление в отдельную, последнюю главу вопросов о стиле. Задуманная как итоговая, эта часть работы таковой не только не явилась, но и оказалась лишней, внесла диспропорцию в композицию книги.

Впрочем, это один из тех немногих существенных упреков, какие можно предъявить по-настоящему содержательной и интересной книге Е. Б. Тагера.

<sup>7</sup> «Литературное наследство», том 70, 1963, стр. 62.

<sup>8</sup> К аналогичным выводам исследователь приходил и раньше. См.: Е. Б. Тагер. Проблема эпоса в творчестве М. Горького. В кн.: Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 100—131. Мы никак не можем согласиться с Л. Я. Резниковым, который расценивает предложенную Е. Б. Тагером концепцию эпического историзма как «самое парадоксальное положение исследователя» (Л. Я. Резников. Повесть М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Петрозаводск, 1964, стр. 19).

И. Выходцев

## ЧЕШСКИЕ ЛИТЕРАТОРЫ О СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ\*

Изучение советской литературы в Чехословакии ведется очень интенсивно и заинтересовано. Кроме многочисленных статей, систематически помещаемых в журналах и газетах, публикуются серьезные монографические исследования по истории советской литературы (работы М. Дрозды, М. Заградки, Я. Иши и многие другие).

В последние годы литературоведами Чехословакии предприняты заслуживающие внимания и одобрения попытки дать чешскому читателю более углубленное и более широкое представление о современной советской литературе. Вслед за выходом в свет в 1963 году книги о современном русском романе опубликован коллективный труд о русской поэзии последних лет.

Работа эта интересна и с точки зрения познавательной (в ней даются наиболее важные сведения о творчестве многих поэтов), и с точки зрения попытки осмыслить общие процессы развития современной советской поэзии. У авторов книги во многом свой собственный взгляд на творчество отдельных поэтов и особенно на исторический путь нашей поэзии в целом. Именно поэтому возникает необходимость обмена мнениями, наблюдениями, опытом изучения русской советской поэзии.

Рецензируемый труд обнаруживает стремление авторов к объективному освещению не только сложных и порой противоречивых явлений современной советской поэзии, но и ее истории; он отличается определенностью суждений, в ряде случаев исследовательским пафосом.

Есть много интересных и глубоких наблюдений в первых трех статьях общего характера. Так, например, в статье Зденека Матхаузера «К традициям „левого искусства“ в советской поэзии» интересно говорится о традициях Маяковского, справедливо оспаривается мнение, будто поэзия 30-х годов вся сплошь прямолинейно-агитационная, отмечается усиление самоанализа в лирике последнего десятилетия. Статья Иржи Гонзика «Поэзия прямого участия и службы» обращает внимание читателей на историко-литературную роль пролетарской и комсомольской поэзии, творчества Д. Бедного; автор справедливо ратует за пересмотр взглядов на пролетарскую поэзию как только космическую. Есть интересные наблюдения и мысли в статье Миты Арнаutowой «Поэзия „внутреннего отражения“ мира и чисто поэтическая образность», в частности сопоставление творчества А. Ахматовой и М. Цветаевой, футуристов и имажинистов.

В большинстве случаев удачны литературные портреты отдельных поэтов. Мне представляются наиболее интересно и убедительно написанными статьи о Н. Асеева, А. Твардовском, В. Цыбине, Е. Винокурове, Л. Мартынове, Е. Евтушенко, В. Солоухине. В них авторам удалось, хотя по необходимости и очень сжато, показать эволюцию поэтов, выявить самое существенное в их творчестве, в то же время оценивая его критически. Рассматривая, например, творчество Н. Асеева, Зденек Матхаузер отмечает (правда, очень бегло) трудности развития его таланта, выясняет, что сближает и разделяет Асеева и Маяковского. А. Твардовский характеризуется как «одна из самых выразительных личностей» не только советской поэзии, но и современной советской культуры вообще (стр. 79); в то же время говорится о некоей «недостаточности» поэтической формы. В спокойном аналитическом тоне выдержана статья Иржи Гонзика о Е. Евтушенко. Автор хорошо видит сильные и слабые стороны дарования поэта: рядом с такими замечательными качествами, как гражданская активность, любознательность, непосредственность взгляда и открытость, способность остро реагировать на современность и подмечать противоречия эпохи, критик отмечает политическую неопытность Евтушенко, его способность поддаваться минутным настроениям, часто неумение подняться над «пассивным отражением поверхностных впечатлений» (стр. 103), многословность.

Даже в статьях, чрезвычайно высоко оценивающих творчество некоторых поэтов (например, о Л. Мартынове, об А. Вознесенском), содержатся весьма резвые критические замечания: о затемненности и парочитой усложненности некоторых поэтических образов у Л. Мартынова, об отсутствии сосредоточенности, собственной большой темы у Вознесенского, о его стремлении к декоративности; часто «его удачная метафора лишь прикрывает тривиальное описание (starý opis) действительности. Точно так же и его ассоциации из мира техники, особенно бесчисленные неоны, иногда просто банальны» (стр. 116). В статье о В. Сосноре, хотя и употребляются незаслуженно высокие эпитеты, в конце все же говорится, что «не следует переоценивать» его творчество (стр. 148).

\* Současná sovětská literatura. II. Ruská poezie. Autorský kolektiv Maita Arnautová, Jiří Honzik, Zdeněk Mathauser. «Svět Sovětů», Praha, 1964, 172 str.

Словом, тенденция к объективному рассмотрению явлений советской поэзии ощущается (правда, за некоторыми исключениями — статьи о Б. Слуцком, Г. Айге, Б. Окуджаве, Д. Самойлове и других) почти во всех статьях.

Однако суть дела даже не столько в частных, конкретных оценках, сколько в тех исходных принципах, которые определяют особенности этих оценок и оговорок (а оговорок, долженствующих смягчить резкость и категоричность некоторых суждений, немало в книге). Разумеется, говоря о своеобразии взгляда чешских исследователей на тот или иной вопрос истории советской литературы, о характере тех или иных оценок, нельзя не считаться и с личными убеждениями и взглядами на литературу авторов статей, и с особенностями развития чешской поэзии, и со спецификой работы переводчиков, и с другими обстоятельствами. Авторы книги не раз обращаются к сравнению опыта чешской и русской советской поэзии, пытаясь объяснить большую или меньшую популярность того или иного нашего поэта в Чехословакии. Так, например, отмечается близость вкуса чешских читателей творчества А. Вознесенского и Г. Айги; высоко оценивая творчество Твардовского, Иржи Гонзик тем не менее замечает, что Твардовский слишком выразительный представитель «определенно русского понимания поэзии» (стр. 89) и потому мало популярен в Чехословакии. Мне кажется странной такая аргументация. Если логически продолжать эту мысль, то можно прийти к выводу, что всякий крупный художник (который всегда наиболее полно выражает национальное своеобразие духовной жизни народа) не может быть очень близким другому народу. Но это противоречило бы всей истории мировой культуры. Не встает ли здесь другой вопрос — о каких-то объективных трудностях или случайностях в работе чешских литераторов по ознакомлению читателей Чехословакии с советскими писателями?

Если внимательно присмотреться к помещенным в сборнике статьям, то трудно заметить при всех индивидуальных особенностях их авторов общность взгляда на некоторые существенные вопросы художественного творчества. Только уяснив эту общность взглядов, начинаешь понимать характер общих оценок и частных оговорок.

Почему, например, очень высоко оценивая творчество А. Твардовского за его правдивость, глубокие раздумья над судьбами народа и личности, автор статьи все же вынужден оговориться, что чешский читатель (или критик?) не удовлетворен тем «способом, которым он (А. Твардовский, — П. В.) творит», т. е., очевидно, поэтической формой? Почему, с другой стороны, несмотря на ряд серьезных упреков в адрес Вознесенского, автор статьи о нем делает столь категорический вывод: «И все же Вознесенский — один из тех, кто *начинает новую фазу* (курсив мой, — П. В.) развития советского искусства» (стр. 107)? Почему, сказав о положительной роли пролетарской и комсомольской поэзии (о крестьянской поэзии вообще речи не ведется), автор статьи «Поэзия прямого участия и службы» тут же стремится оговориться, что даже в пределах своего времени в ее форме ничего нового не было и потому (?) она не могла вести за собой новое поэтическое поколение? Почему автор статьи «Поэзия „внутреннего отражения“ мира и чисто поэтическая образность», заметив, что поэзия Анны Ахматовой оказалась «не затронутая революцией» и «осталась под влиянием декаданса», тут же говорит о ней как о «самой знаменитой русской поэтессе», о «всемогущем» ее таланте, о «необычайной глубине и содержательности» ее творчества и т. п. (стр. 52—53)?

Все эти и многие другие «почему», возникающие при чтении книги, оказываются, имеют общий корень.

Авторы книги разделяют поэзию на авангардистскую и традиционную, отдавая явное предпочтение первой. Очень трудно из их рассуждений уловить содержание понятия «авангардистская поэзия», но суть его сводится к следующему: авангардисты — это поэты, ищущие и открывающие новые поэтические формы. Сюда отнесены футуристы, конструктивисты, лефовцы, имажинисты (а из поэтов новых поколений — те, которые продолжают их традиции), а именно — Хлебников, Блок, Брюсов, Маяковский, Асеев, Сельвинский, Ахматова, Цветаева, Пастернак, Кирсанов, Луговской, Багрицкий, Заболоцкий, Мартынов, Слуцкий, Вознесенский, Окуджав, Ахмадулина и другие.

Наиболее существенным признаком, объединяющим, по мнению авторов книги, этих поэтов, является устремленность к новаторству формы, в частности к метафорическому образу. Именно поэтому авторы сборника чаще всего склонны выделять «авангардистов» в особую группу, почти не касаясь более существенных качеств, которые часто не позволяют говорить о сходстве объединяемых ими поэтов.

Разделение поэтов на новаторов и традиционалистов (или, по терминологии авторов книги, «классиков») в области формы не очень оригинально. В истории советской литературы не раз возникали подобные тенденции вплоть до последней книги И. Сельвинского «Студия стиха» (М., 1962). Однако подобное разделение не выдерживает критики, стоит только отвлеченный разговор о метафорах и просодии перевести в разговор о поэзии в целом как средстве художественного познания действительности и духовного воспитания человека. Вольно или невольно его



сторонники отрывают форму от содержания в искусстве, придают некое самодовлеющее значение форме. При этом сама форма понимается весьма суженно (как прием).

Творческие поиски Маяковского, Есенина, Заболоцкого, Луговского, Сельвинского и других были плодотворными лишь тогда, когда поэтическая форма обновлялась не как таковая, а в органической связи с идейно-нравственными исканиями.

Ни преимущественное внимание поэта к метафорическому образу, ни тяготение к сугубо ассоциативному мышлению, ни пользование тем или иным типом рифмовки никогда не являлись и не могут быть абсолютным признаком прогрессивности или консервативности его творчества, не могут служить главным критерием в оценке художественного произведения и сами по себе не свидетельствуют о его достоинствах или недостатках. Поиски новых форм неотрывны от поисков нового содержания в искусстве. Одни могут не совпадать с другими. Но в истинно художественных творениях гармония этих двуединых начал и является мерилom ценности. Причем в понятие «поиски формы» входят не только более или менее частные поэтические приемы, но и принципы художественной типизации, обновление или открытие новых поэтических жанров, обогащение стиля в целом и т. п. И если к истории советской поэзии подойти с этой точки зрения (а только такой подход будет единственно верным), то как же можно, выдвигая в качестве новаторов («авангардистов») Ахматову и Цветаеву, Вознесенского и Ахмадулину, обойти молчанием имена Д. Бедного, А. Прокофьева, Я. Смелякова, А. Твардовского, М. Исаковского, П. Васильева, Вас. Федорова и многих других крупных художников, вклад которых в обогащение именно художественных форм несравненно более серьезен? Само собою разумеется, новаторство — категория историческая.

Я сознательно обнажил и заострил концепцию авангардизма. Авторы нигде прямо не противопоставляют форму содержанию. Более того, они говорят о гражданской активности авангардистской поэзии, называют ее поэзией изумления, первооткрывания. Но почему же эти качества нужно относить к Сельвинскому, а не Твардовскому, к Слуцкому, а не Вас. Федорову, к Антокольскому, а не Смелякову? Может быть, потому, что одни постоянно характеризуют свое творчество как новаторское и вообще много говорят о новаторстве, а другие этого не делают и обеспокоены «банальными» мыслями о жизненной правде искусства, понимая, что гражданская активность и изумление первооткрывателя — непреложные качества всякого истинного художника?

Доказательства прогрессивной роли именно авангардистов основываются на кажущейся аксиоматичности истин. Например, говорится, что группа конструктивистов «особенно практически много сделала для развития стиха в советской поэзии» (стр. 24), что конструктивистские традиции оказались плодотворными для всей советской поэзии. Эта «аксиома» лишь повторяет сомнительную концепцию И. Сельвинского.

Второй пример. Категорически утверждается, что хотя Твардовский и не утратил своего влияния (в качестве примера называется имя одного лишь поэта — В. Фирсова), «подавляющее большинство» современных советских поэтов идет другими дорогами, чем Твардовский, более близкими путям революционных поэтов (по-видимому, опять-таки так называемых авангардистов) 20-х годов (стр. 13). На самом же деле не только подавляющее большинство поэтов старшего и среднего поколения, но и целый ряд молодых развивается в направлении поисков, принципиально близком тому, которое связано в первую очередь с классической русской традицией и которое авторы условно связывают с именем Твардовского. Ввиду важности вопроса я должен назвать хотя бы часть этих поэтов: А. Прокофьев, Н. Рыленков, Я. Смеляков, Б. Ручьев, Вас. Федоров, С. Маршак, С. Вихулов, М. Алигер, А. Решетов, Н. Грибачев, М. Дудин, С. Орлов, А. Яшин, В. Инбер, А. Коваленков, Д. Ковалев, А. Межиров, И. Авраменко, С. Наровчатов, О. Берггольц, Л. Ошанин, В. Шефнер, С. Смирнов, А. Тарковский, Г. Пагирев, Н. Браун, А. Недогонов и многие другие. Это только широко известные поэты старших поколений! К сожалению, именно этим поэтам совершенно не повезло в книге «Современная советская литература»: они попросту отсутствуют как объект внимания исследователей. К сожалению, и среди молодых авторы книги не заметили десятков талантливых поэтов, идущих принципиально этим же путем.

Третья «аксиома». Безоговорочно констатируется, что в период культа личности лирика зашла в тупик, отказалась от революционных традиций и «подчинилась банальному сентиментальному романсу» (стр. 14). Но в таком случае придется не только перечеркнуть всю лирику за три десятилетия, ее напряженные поиски и принципиальные открытия, но и творчество в целом таких поэтов, как М. Исаковский, А. Прокофьев, Д. Кедрин, Б. Корнилов, П. Васильев, Н. Дементьев, Н. Рыленков, А. Недогонов и многие другие, поэтическая деятельность которых как раз знаменовала новый этап в движении лирической поэзии, несмотря на трудности и противоречия.

Столь же относительны и приблизительны и многие другие истины, кажущиеся аксиоматическими: о том, что только во второй половине 50-х — начале 60-х годов у поэтов появилось подлинно «специфически поэтическое видение мира» (стр. 33); что именно в эти годы возникает лиро-эпическая поэма, в отличие от предшествующих поэм, где были просто сюжеты, переложенные в стихах; что линия авангардизма в русской советской поэзии знаменует высший, ярчайший расцвет философских и эстетических концепций (стр. 42—43) и т. п.

Исходя из той же концепции «авангардного» искусства, авторы оценивают борьбу с формализмом в советской литературе отрицательно, считая, что она нанесла ущерб поэзии, стремятся всячески оправдать и возвысить теорию и практику конструктивистов и левовцев. Более того, именно традиции этих групп, с точки зрения авторов книги, являются наиболее плодотворными для дальнейшего развития советской поэзии. Поэтому при всех оговорках и критических замечаниях во всех статьях творчество А. Вознесенского предлагается в качестве своеобразного эталона наиболее прогрессивного направления в современной поэзии. Эденек Матхаузер пишет: «Мы не утверждаем, что поэт-творец, который соответствует сегодняшним идейным и эстетическим потребностям общества — это Вознесенский; скорее речь может идти о „типе поэта“, которому Вознесенский ближе всего»; он пока не выражает мироощущения большинства народа, значительная часть читателей идет за Твардовским, «но мы имеем в виду перспективы» (стр. 34).

Не слишком ли расширительно истолковываются субъективные вкусы и не слишком ли сужаются вкусы людей будущего общества? Ведь даже великий новатор Маяковский не отменил, да и не мог отменить огромную силу эстетического воздействия на современного читателя поэзии Есенина и Твардовского. И нет оснований сомневаться, что так будет всегда.

По мнению авторов книги, не только перспектива творчества Вознесенского (как типа поэта) несравненно более оптимистична, чем Твардовского (тоже как типа поэта), но более основательны и его истоки, более широки и многогранны его традиции. Если о Твардовском говорится, что он лишь продолжатель некрассовской (т. е. крестьянской) поэтической школы, то Вознесенский, оказывается, впитал все лучшие достижения русской поэзии XX века; автор статьи о Вознесенском Иржи Гонзак устанавливает «длинный перечень» учителей поэта (Маяковский, Блок, Хлебников, Каменский, Гарсия Лорка, Асеев, Кирсанов, Бальмонт, Пастернак, Цветаева, Северянин и многие другие) — и только в положительном высоком плане. Естественно, что в одном случае поэт (А. Твардовский) предстает как талант, хоть и «могучий», но ограниченный, а в другом (А. Вознесенский) — как талант, хотя пока еще и не реализовавшийся вполне, но эпохальный, исторически перспективный. Тут уже все критерии искусства рвутся, суждения приобретают чисто вкусовой, поверхностно-субъективный характер.

Вот почему даже самые прекрасные слова, которые сказаны в книге в адрес таких поэтов, как Твардовский, Солоухин, Егор Исаев и близкие им (этим, пожалуй, и ограничивается в книге представительство «неавангардистской» поэзии), содержат некий оттенок благородного уважения, но лишены внутреннего пафоса. В то же время даже наиболее критические замечания в адрес Хлебникова, Вознесенского или Сосноры проникнуты глубоким признанием прогрессивности их творческих поисков.

Теперь нам становятся понятными и отбор авторами книги имен современных поэтов, и характер трех вступительных статей, цель которых, как заявлено в предисловии, выяснить «три исходные сферы» современной русской поэзии. «К традициям „левого искусства“ в советской поэзии», «Поэзия прямого участия и службы» и «Поэзия „внутреннего отражения“ мира и чисто поэтическая образность» — эти три заглавия довольно точно формулируют понимание авторами «исходных сфер» современной советской поэзии: 1) традиции Лефа и конструктивизма; 2) традиции пролетарской и комсомольской поэзии; 3) традиции поэтов, пришедших в советскую поэзию от символизма, акмеизма (Блок, Ахматова, Есенин) и от футуризма (Маяковский, Цветаева, Пастернак).

Если учесть, что так называемая «поэзия прямого действия» (пролетарская, включая Д. Бедного, и комсомольская) рассматривается как «дополнение» к авангардизму и не вводится в русло большой традиции советской поэзии, то окажется, что настоящая поэзия развивается из сферы «левой поэзии» и поэзии «внутреннего отражения». При этом речь опять-таки идет всего-навсего о приемах: линию «экспрессивно-имажинативную» (Маяковский, Цветаева, Пастернак) продолжает Вознесенский, линию «классического» стиха (Блок, Ахматова, Есенин) — Ахмадулина, Окуджавина и т. п.

Весьма спорно здесь не только установление традиций, но и «классификация» поэтов. В самом деле, что может объединять Ахматову и Есенина, поэтов совершенно разных жизненных и эстетических истоков, разного направления творческих поисков и разных поэтических принципов? Как можно проводить прямую линию от Есенина к Ахмадулиной и Окуджаве, если этим поэтам чужды наиболее существенные черты есенинской поэзии? Неужели авторы всерьез полагают, что Вознесенский действительно впитал все лучшее в поэзии XX века, в том числе

и традиции Маяковского, а, например, Твардовский, Корнилов или Смеляков ограничены традициями Д. Бедного и А. Жарова? Все эти и многие другие суждения весьма сомнительны.

Отмечая многие достоинства книги «Современная советская литература, II Русская поэзия», содержащиеся в ней тонкие наблюдения и соображения, я не могу признать плодотворной общую концепцию ее, потому что, с моей точки зрения, вообще невозможно построить убедительную концепцию развития литературы на «вторичных» признаках, не положив *в основу* ее такие проблемы, как «художник и время», «литература и историческая жизнь народа», «личность и общество», «идейно-нравственное и эстетическое в искусстве». Мне кажется, что хорошие намерения коллектива авторов были осложнены односторонними увлечениями, являющимися другой крайностью господствовавших ранее увлечений.

К сожалению, главные пути поисков нашей поэзии и основные процессы, происходящие в поэзии последних лет, оказались в рецензируемой книге не проясненными, а иногда даже запутанными.



# ХРОНИКА

## ШОЛОХОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

24—25 мая состоялась организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и филологическим факультетом Ленинградского университета конференция, посвященная 60-летию М. А. Шолохова.

Во вступительном слове доктор филолог. наук В. А. Ковалев отметил, что имя Шолохова слито с целой эпохой в развитии русской литературы: после М. Горького, возвестившего зарю революции, именно Шолохову удалось создать произведения всеобъемлющего охвата и глубочайшего проникновения, в которых раскрыты решающие события в жизни народа за полвека, духовный мир и характер современника, самый пафос и динамика революционной эпохи. В. А. Ковалев остановился на проблемах изучения творчества Шолохова, ожидающих своей разработки.

Доклад канд. филолог. наук А. И. Хватова был посвящен выяснению идейно-художественного содержания образа Григория Мелехова (доклад А. И. Хватова в расширенном виде под названием «Образ Григория Мелехова и концепция романа „Тихий Дон“» опубликован в журнале «Русская литература» (1965, № 2)).

Доктор филолог. наук Л. А. Плоткин в докладе «Отечественная война в творчестве Шолохова» говорил об особенностях решения темы войны в романе «Они сражались за Родину» и в рассказах «Наука ненависти», «Судьба человека».

Подробно характеризуя своеобразие рассказа «Наука ненависти», одного из лучших произведений прозы времен войны, Л. А. Плоткин обратил внимание, что рассказ этот своим эмоциональным пафосом, некоторыми образными деталями близок статье А. Толстого «Убей зверя» и одновременно указал на принципиальное отличие социального содержания «Науки ненависти» от общественно-политической коллизии, воссозданной А. Корнейчуком в пьесе «Фронт». Автор «Фронта» пытался объяснить основную причину трудностей, возникших в первый период войны; причину эту он видел в неподготовленности военачальников. Шолохов

же, обращаясь к нравственному опыту народа, стремился постигнуть народное мнение о войне.

Подробно останавливаясь на творческой истории романа «Они сражались за Родину», докладчик охарактеризовал своеобразие содержащихся в нем идейно-художественных решений. По наблюдению Л. А. Плоткина, в «Они сражались за Родину» М. Шолохов следует тому же принципу, что и в «Тихом Доне» — показать суровую жизненную правду, избежать героизации войны. Но в то же время батальная живопись нового романа существенно меняется. Так, раскрывая внутренние побуждения героев, автор выдвигает на первый план мотив сознательности. Особую роль приобретает пейзаж: природа выступает как символ всепобеждающей жизни. Жизнеутверждающее начало выражено и в юморе, которым обильно насыщено повествование. Но, по мнению докладчика, комический элемент в опубликованных главах романа неравноценен с точки зрения художественной. Отличает «Они сражались за Родину» от «Тихого Дона» и предельная локализация батальных сцен (действие сосредоточено в одном полку).

Иной аспект тема войны приобретает в рассказе «Судьба человека». В нем Шолохов с поразительной силой раскрыл новую жизненную коллизию, порожденную войной и сложной общественно-политической обстановкой в стране. Исследуя судьбу советского человека, оказавшегося в фашистском плену, писатель сумел по-новому раскрыть тему долга и счастья, смысл трагического противоречия между войной и человеческим благом.

Докладчик обратил внимание на композиционное сходство, совпадение некоторых деталей в рассказах «Наука ненависти» и «Судьба человека».

Канд. филолог. наук В. Д. Андреев в докладе «Произведения М. А. Шолохова в Болгарии» изложил историю распространения в Болгарии советских изданий и переводов произведений Шолохова. Первая публикация «Тихого Дона» (в переводе Г. Жечева) была осуществлена в 1934 году газетой «Ново време». В 1934—35 годах при непосредственном

участии Г. Бакалова было подготовлено отдельное издание «Тихого Дона» (I—III тома) тиражом 2400 экземпляров. Докладчик широко использовал воспоминания первых переводчиков и издателей шолоховских произведений, материалы болгарской периодической печати, свидетельствующие о цензурных преследованиях советских книг в Болгарии. Так, в 1934 году по настоянию цензуры был изъят из продажи «Тихий Дон». Прогрессивная общественность вступила в нелегкую борьбу за роман Шолохова. И хотя в 1935 году запрет на книгу был снят, советские издания шолоховских произведений еще не раз подвергались аресту. В 1945 году был опубликован четвертый том «Тихого Дона» в переводе Г. Жечева, в этом же году тиражом 22 000 экземпляров было предпринято издание романа в целом.

В 1934 году легальный орган писателей-коммунистов — газета РЛФ публикует первые отрывки из «Поднятой целины», в 1936 году благодар активному участию писателя М. Марчевского роман выходит отдельным изданием; многие реплики, отдельные главы в этом издании были изъятые цензурой. В 1955—60-х годах в журнале «Семтеври», а затем отдельной книгой публикуется вторая часть «Поднятой целины», в 1957 году — рассказ «Судьба человека». По данным Болгарского библиографического института с 1934 года произведения М. Шолохова выдержали 41 издание общим тиражом 556 500 экземпляров.

Докладчик остановился на влиянии, которое оказали и оказывают книги М. Шолохова на болгарского читателя и болгарскую литературу.

Обосновывая тему доклада «Шолохов и Хемингуэй», аспирант Института русской литературы А. Н. Бруханский говорил о сходстве творческих биографий Шолохова и Хемингуэя, в результате которого возникли определенные точки соприкосновения в мировосприятии этих крупнейших художников XX века. Докладчик отметил, что одна из причин, породивших известную близость писательского почерка Шолохова и Хемингуэя, заключается в том, что важнейшую роль в формировании таланта и Шолохова и Хемингуэя сыграли такие русские писатели, как Л. Толстой, Чехов, Тургенев.

Наиболее подробно было рассмотрено сходство тональности повествования, психологических мотивировок, отдельных художественных деталей в «Тихом Доне» и в романе Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». Объясняя близость некоторых коллизий в этих романах о гражданской войне русского и испанского народов устойчивой закономерностью социально-исторических процессов, происходящих в XX веке, докладчик показал и существенное отличие

творческой манеры Шолохова от манеры Хемингуэя.

Для Хемингуэя трагизм жизни состоит в фатальной обреченности человеческой личности, идеи социальных преобразований представляются писателю утопичными. Философское кредо Шолохова основывается на глубинной мудрости народа, извечно наблюдающего бесконечный круговорот природы, на идеях социального прогресса, доказанных революцией. Поэтому произведения советского писателя сохраняют оптимистическое звучание. А. Н. Бруханский охарактеризовал важнейшие работы о Шолохове современных исследователей-компаративистов, появившиеся в Америке, Англии, Франции.

В центре доклада канд. филолог. наук А. Ф. Бритикова «Проблемы изучения творчества Шолохова» был вопрос о том, насколько глубоко и всесторонне сумела критика 20—60-х годов раскрыть идеалы, воплощенные в творчестве Шолохова. Докладчик предостерег от усилвшейся в последнее время тенденции отделять общечеловеческое в творчестве Шолохова от конкретно-исторического классового содержания произведений писателя. В 20-е годы вульгарно-социологическая критика приписывала автору первых двух книг «Тихого Дона» мелкобуржуазное крестьянское мировоззрение. «Поднятая целина», а затем и четвертая книга «Тихого Дона» отчетливо показали общепартийную позицию Шолохова.

В начале 30-х годов и позднее оба романа продолжали рассматривать в основном под углом зрения борьбы с классовым врагом, не обращая внимания на отображенные в них процессы, происходящие внутри трудящегося народа. Созидание новых, социалистических отношений в советской деревне («Поднятая целина»), преодоление Григорием Мелеховым заблуждений относительно путей трудового казачества в социалистической революции («Тихий Дон») — эти важнейшие позитивные, утверждающие мотивы романов еще недостаточно оценены современной критикой.

Преодоление узкого, одностороннего взгляда на идейно-эстетическое содержание шолоховских произведений не должно тем не менее ослаблять изучение социального содержания творчества писателя. Шолоховский гуманизм кровно связан с идеями советской социалистической революции. Это не значит, однако, что не было существенного различия между общественно-эстетической позицией Шолохова и позицией некоторых советских писателей. Не следует игнорировать, например, такого документального свидетельства, как письмо М. Горького А. Фадееву от 3 июня 1930 года, в котором Горький не одобрял «крестьянского — казачьего» направления творчества Шолохова и

утверждал, что «областной» писатель Шолохов не поднялся на высоту социалистических художников Союза Советов. Неубедительным является и стремление вывести образ Григория Мелехова из «горьковского рукава», как это делает Л. Г. Якименко.

Докладчик подчеркнул необходимость изучения трагедийной линии, проходящей через все шолоховское творчество. А. Ф. Бритиков обратил внимание на то, что трагическое в «Тихом Доне» имеет иной социально-исторический смысл и иную эстетическую окраску, чем трагическое в «Поднятой целине» или «Науке ненависти» и «Судьбе человека». Это связано с тем, что каждое из произведений отражает разные периоды в судьбе народа. И хотя все они трагедийны, их объединяет исторический оптимизм, порожденный Октябрьской революцией. Шолохов показал освобождение человека от индивидуализма, разъединяющего людей, становление психологии коллективизма. Чувство общности с трудовым казачеством возвращает Григория Мелехова домой, и это, по мнению докладчика, — начало сближения героя с народом. Сопоставляя шолоховские образы с героями некоторых крупных художников Запада, А. Ф. Бритиков говорил о том, что эволюция героев Шолохова показывает естественность и непреложность перехода истинного индивидуального гуманизма к гуманизму коллективистскому. Здесь Шолохов близок к нравственно-философским исканиям прогрессивных художников Запада, и здесь же водораздел его творчества с творчеством писателей, которые не могут преодолеть психологии индивидуализма. Советские литературоведы должны со всей силой показать этот рубеж.

Вопрос о традициях Л. Толстого в творчестве Шолохова неоднократно поднимался на конференциях; наиболее подробно он был рассмотрен в докладе канд. филолог. наук Л. Ф. Ершова «Шолохов и Л. Толстой».

Докладчик критиковал существующую в некоторых современных работах тенденцию сближать творчество Л. Толстого и Шолохова лишь на основе сходства некоторых литературных приемов, отдельных деталей, стилистических совпадений. Шолохова с Л. Толстым роднит неиссякаемое доверие к мнению народному, стремление постичь русский национальный характер, его судьбы в эпоху сильных социальных потрясений. Шолохов, вслед за Л. Толстым, исследуя особенности психического склада нации, обратился к изучению быта, нравов народа, и история казачества — символа русской вольницы — дала художнику богатейший материал. Это и определило мощное звучание традиции народного творчества в эпосе Шолохова.

Сопоставляя «Тихий Дон» и «Войну и мир», Л. Ф. Ершов раскрыл близость социальной проблематики в этих произведениях, показал, что Шолохов респал те же узловые проблемы, которые были подняты Л. Толстым (смысл жизни и человеческое счастье, большие социальные ожидания и утраченные иллюзии, «роевое» и сознательное в народном движении, семья и общество, «реабилитация» непосредственного человеческого чувства и др.).

Подобно Л. Толстому, Шолохов продолжает и развивает коренную традицию русской литературы — ее повышенный интерес к героям-правдоискателям. Докладчик подробно остановился на природе идейно-нравственных исканий Григория Мелехова.

Несмотря на то, что Шолохов многое возрождает из толстовского наследия, «Тихий Дон» принципиально отличается в художественном отношении от романов Толстого. Своеобразие «Тихого Дона» как романа-эпопеи состоит в том, что образ Григория Мелехова и образ народа равновелики в художественной концепции автора. Это обстоятельство и определило жанровое новаторство «Тихого Дона»: в нем органически сплавлены сюжетно-композиционные принципы эпоса и трагедии. В романе Шолохова неизмеримо резче, чем в толстовской эпопее, выявлен трагизм социальных, нравственных противоречий. В отличие от толстовских героев Григорий Мелехов и в финале романа не получает успокоения. Непосредственное столкновение целых классов, а не отдельных этнических и сословных групп, как это было у Л. Толстого, составляет нерв «Тихого Дона». Происходит решительная переакцентировка роли и значения масс в истории. Говоря о своеобразии эпопеи Шолохова, Л. Ф. Ершов подробно остановился на богатстве красок, на колорите повествования в «Тихом Доне».

В докладе В. А. Вавере «М. Шолохов и латышская литература» были намечены основные этапы изучения в Латвии творчества писателя. Подробно охарактеризованы материалы латышской демократической и буржуазной критики 20—30-х годов, приведены сведения о переводах произведений Шолохова на латышский язык.

Несмотря на жесткие ограничения и преграды цензуры, книги М. Шолохова появлялись в Латвии уже в 20-е годы — «Тихий Дон», позднее — первая книга «Поднятой целины». В противоположность эмигрантской и буржуазной критике, искажавшей идейно-эстетическое содержание произведений Шолохова, противопоставившей их главному направлению советской литературы, латышская прогрессивная литературная общественность, группировавшаяся вокруг журнала «Домас», стремилась как можно полнее представить творчество

писателя. На страницах этого журнала начали публиковаться в переводе Ю. Ванга «Донские рассказы». В 1933—34 годах в «Домасе» были напечатаны статьи А. Талдиса и Я. Ниедре, в которых «Поднятая целина» рассматривалась в ряду выдающихся достижений литературы социалистического реализма. Но широкого читателя книги М. Шолохова нашли лишь в Советской Латвии. Буквально в первый же год провозглашения республики развернулась невиданная работа над переводами советской литературы, к произведениям Шолохова было приковано особое внимание. Всего на латышском языке издано 16 книг М. Шолохова, общим тиражом 253.300 экземпляров.

В послевоенные годы особый интерес латышских писателей и исследователей литературы вызвало мастерство Шолохова-эпика; в эти годы в Латвии одним из ведущих становится жанр романа-эпопеи. Особую роль в изучении творчества М. Шолохова сыграл А. Упит, внимательно исследовавший художественное своеобразие «Тихого Дона», творческую манеру Шолохова-романиста.

На конференции был прочитан также доклад канд. филолог. наук В. Г. Ветвицкого «Метафора в „Тихом Доне“».

**И. ГРОЗНОВА**

### ЮБИЛЕЙ ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В ЛЕНИНГРАДЕ

В течение мая 1965 года в ряде ленинградских научных учреждений проводились заседания, посвященные 700-летию со дня рождения Данте Алигьери.

14 мая в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось открытое заседание сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур.

В своем вступительном слове акад. М. П. Алексеев поделился впечатлениями о только что закончившемся в Италии международном конгрессе по изучению Данте (Congresso Internazionale di studi danteschi), участником которого он являлся. Конгресс проходил 20—27 апреля в трех итальянских городах: сначала во Флоренции, где Данте родился, затем в Вероне, где он жил в конце жизни, и, наконец, в Равенне, где он умер и похоронен. Последний день работы конгресса был посвящен мировому значению Данте. К этому дню приурочен был выход в свет второго тома «Актюв» конгресса под заглавием «Dante nel mondo» (редактор — проф. Витторе Бранка, Венеция). В этом томе среди других материалов о судьбах наследия Данте в различных странах напечатана также статья проф. И. Н. Голенищева-Кутузова (Москва) «Данте в СССР». По мнению ряда членов конгресса, с которыми М. П. Алексеев беседовал, русская литература о Данте еще недостаточно известна современным зарубежным исследователям. К сожалению, и в новейших библиографических и справочных изданиях по дантологии при характеристике русских переводов из Данте и посвященной ему литературы имеют место неоправданные и необъяснимые пропуски.

Далее акад. М. П. Алексеев прочел (в сокращении) часть своей работы

«„Божественная комедия“ в России», которая полностью будет опубликована в приложении к первому на русском языке полному собранию сочинений Данте, выпускаемому в свет издательством «Наука» (см. о нем в указателе, изданном Фундаментальной библиотекой общественных наук им. В. П. Волгина — «Данте в СССР. Библиография переводов и критической литературы 1918—1964», М., 1965, стр. 5). Речь шла о малоизвестных переводах и первых откликах на творчество Данте в русской литературе и журналистике XVIII—начала XIX века, например о статье С. Г. Домашнева «О стихотворстве» (1762), о прозаических переводах отрывков из «Божественной комедии» в «Приятном и полезном препровождении времени» (1798, ч. 17) и в «Сокращенной библиотеке» П. Железникова (СПб., 1800), о большой статье о Данте, помещенной в «Словаре историческом» (М., 1791), изданном А. Свешкиным, и др.

Затем сотрудник сектора взаимосвязей русской и зарубежных литератур Р. М. Горохова в сообщении «„Ад“ в переводе Д. Е. Мина и царская цензура» изложила историю публикации первого полного стихотворного перевода «Ада» на русский язык, печатание которого пришлось на эпоху николаевского цензурного террора. В докладе использованы неопубликованные архивные материалы, отражающие длительные мытарства перевода по различным инстанциям цензуры, которая в конце концов все же не осмелилась запретить публикацию поэмы Данте и разрешила ее печатание в «Москвитяине» (1853) с некоторыми сокращениями.

В заключение был прослушан доклад кандидата филолог. наук Е. Г. Эткинда «М. Л. Лозинский в работе над

переводом „Божественной комедии“. Перевод был задуман М. Л. Лозинским еще во время посещения им Флоренции, однако завершен он был лишь в годы Отечественной войны. Докладчик подробно охарактеризовал условия, в которых создавался этот знаменитый перевод, а также метод работы М. Л. Лозинского.

28 мая состоялось объединенное заседание кафедр романской филологии и зарубежных литератур Ленинградского университета. После краткого вступительного слова проф. Б. Г. Рейзова с докладами и сообщениями выступили доценты: А. А. Касаткин («„Новая жизнь“ Данте как раннее кредо его лингвистических идей»), Г. В. Рубцова («Данте-гуманист»), И. П. Володина («Уго Фосколо и Данте») и В. Е. Балахонов («Из истории восприятия и изучения творчества Данте в России»).

Заседание, посвященное Данте, было организовано также группой по изучению истории Италии Ленинградского отделения Института истории АН СССР. На этом заседании выступил акад. М. П. Алексеев с сообщением о проходившем в Италии международном конгрессе. Затем были прослушаны доклады доктора историч. наук Е. Ч. Скржинской — «Портрет Данте» и кандидата историч. наук А. Х. Гор-

функеля — «Данте и философия его времени».

26 мая в Доме ученых им. А. М. Горького АН СССР состоялся литературно-музыкальный вечер. В первом отделении с докладом о жизни и творчестве Данте выступил вице-президент Общества «СССР — Италия» проф. М. А. Гуковский; доктор филолог. наук А. А. Гозенпуд сделал доклад «Данте в музыке», доцент Е. Г. Эткинд прочитал доклад о М. Л. Лозинском — переводчике Данте. В концертном отделении были исполнены отрывки из «Божественной комедии» и «Новой жизни», отрывки из оперы С. В. Рахманинова «Франческа да Римини», «По прочтении Данте» Ф. Листа и старинная итальянская музыка на виоле д'амур.

Ленинградская студия телевидения посвятила Данте специальную литературно-музыкальную передачу. В ней приняли участие Б. Г. Рейзов (доклад о жизни и творчестве Данте и его эпохе), А. А. Касаткин («О языке Данте»), В. Е. Балахонов («Об изучении творчества Данте в России»), И. П. Володина («Флоренция времен Данте»), доцент консерватории В. Г. Шипулин («Данте в русской музыке»), а также артисты ленинградской филармонии и театров.

**Р. ГОРОХОВА**





## НОВЫЕ КНИГИ

- Березина В. Г.** Русская журналистика первой четверти XIX века. Изд. Ленингр. унив., Л., 1965, 90 с. (Ленингр. унив.).
- Вопросы стиля художественной литературы.** [Сборник статей]. Под общ. ред. А. И. Ревякина. М., 1964, 341 с. («Уч. зап. Моск. гос. пед. инст. им. В. И. Ленина», № 231).
- Гессен А.** Все волновало нежный ум... Пушкин среди книг и друзей. Изд. «Наука», М., 1965, 509 с.
- Горячкина М. С.** Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд. «Просвещение», М., 1965, 236 с.
- Н. А. Добролюбов.** Статьи и материалы. [Отв. ред. Г. В. Краснов]. Горький, 1965, 366 с. («Уч. зап. Горьковского унив.», вып. 71).
- Ермилов В.** Толстой-романист. «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение». Изд. «Художественная лит-ра», 1965, 592 с.
- Книга. Исследования и материалы.** [Ред. коллегия: Н. М. Сикорский (главн. ред.) и др.]. Сб. 10. Изд. «Книга», М., 1965, 345 с. (Всесоюз. книжная палата).
- Лазутин С. Р.** Очерки по истории русской народной песни. (Филологическое исследование). Изд. Воронежского унив., Воронеж, 1964, 151 с.
- Лазутин С. Г.** Русские народные песни. Пособие для вузов. Изд. «Просвещение», М., 1965, 291 с.
- Миц З. Г.** Лирика А. Блока. (1898—1906). Лекции для студентов заочн. отд. Вып. 1. Тарту, 1965, 129 с. (Тартуский унив.).
- Подобедова О. И.** Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. Изд. «Наука», М., 1964, 334 с. (Инст. истории искусств Министерства культуры СССР).
- Поспелов Г. Н.** Эстетическое и художественное. Изд. Московского унив., М., 1965, 360 с.
- Пустовойт П. Г.** Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. Изд. Московского унив., М., 1965, 406 с.
- Революционное народничество 70-х годов XIX века.** Сборник документов и материалов, т. 2. 1876—1882. [Сост. С. С. Волк и В. Н. Гинев]. Под ред. [и с пред.] С. С. Волка. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 472 с.
- Русские повести первой трети XVIII века.** Исследование и подготовка текстов Г. Н. Моисеевой. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 324 с. (Инст. русской лит-ры).
- Славянский фольклор и историческая действительность.** [Сборник статей. Отв. ред. А. М. Астахова и др.]. Изд. «Наука», М., 1965, 327 с. (Инст. этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая — Инст. русской лит-ры).
- Словарь-справочник «Слова о полку Игореве».** [Под ред. Б. А. Ларина и др.]. Вып. 1. А.—Г. Сост. В. Л. Виноградова. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 199 с.
- Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева.** [Пред. М. П. Алексеева. Ред. коллегия: М. П. Алексеев (главн. ред.) и др.]. Сб. 1. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 471 с.
- Якушин Н. И.** По градам и вселям. Очерк жизни и творчества П. В. Засодимского. Сев.-зап. кн. изд., 1965, 302 с. (Время. События. Люди).
- Белоусов А.** Литература и время. Бурятское кн. изд., Улан-Удэ, 1964, 119 с.
- Детская литература.** [Сборник статей]. Изд. «Детская лит-ра», М., 1964, 199 стр. (Дом детск. книги).
- Желтова Н. И.** М. Горький и изобразительное искусство. По материалам Пушкинского дома. Изд. «Наука», М.—Л., 1965, 121 с.
- Калитин Н.** «Голосует сердце...». О поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Изд. «Художественная лит-ра», 1965, 151 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).
- Литвинов В.** Трагедия Григория Мелехова. («Тихий Дон» М. Шолохова). Изд. «Художественная лит-ра», 1965, 127 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).
- В. В. Маяковский.** Описание документальных материалов. [Под ред. и с пред. В. Д. Дубакина]. Вып. 1. «Окна» Роста и Главполитпросвета. 1919—1922. М., 1964, 287 с. (Центр. гос. архив лит-ры и искусства СССР).

- Налдеев А. Владыка мира. Тема труда в современной советской прозе. Изд. «Советская Россия», М., 1965, 173 с. (Лит. Россия).
- Новиков В. Героическому времени — героическое искусство. «Советский писатель», М., 1964, 190 с.
- Овчаренко А. Роман-эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина». Изд. «Художественная лит-ра», М., 1965, 166 с. (Массовая ист.-лит. б-ка).
- От жизни к образам. Сборник статей. [Ред. и вступ. статья П. А. Бугаенко]. Приволжское кн. изд., Саратов, 1965, 228 с.
- Савченко М. М. Кинодраматургия Всеволода Вишневского. Кн. изд., Краснодар, 1964, 284 с. (Краснодарский пед. инст.).
- Сохор А. Маяковский и музыка. Изд. «Музыка», М., 1965, 183 с. с нотами.
- Тамашин Л. Г. Владимир Киршон. Очерк творчества. «Советский писатель», М., 1965, 198 с.
-

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

*Книги Института русской литературы  
(Пушкинский дом) АН СССР*

*Вышла в свет*

**В. И. Малышев. Древнерусские рукописи Пушкинского дома**

В книге раскрывается содержание собрания древнерусских рукописных книг Пушкинского дома, найденных в послевоенное время, и показывается научное значение этого рукописного материала. Книга снабжена подробным библиографическим аппаратом, отражающим использование собрания советскими и зарубежными учеными. В приложении печатаются полные списки датированных, лицевых (иллюстрированных) рукописей и тексты неизвестных и ненапечатанных памятников русской демократической литературы XVII—XVIII вв.

*Готовится к печати*

**Шекспир и русская культура**

под редакцией академика М. П. Алексеева

Коллективная монография, подготовленная к 400-летию со дня рождения великого английского драматурга. В книге — впервые в нашем литературоведении — освещается история восприятия и усвоения творчества Шекспира в России, от самых ранних сведений, проникающих в XVII веке, до 1917 г. В монографии изучаются русские переводы произведений Шекспира (в том числе и рукописные), их театральная интерпретация, отражение шекспировских тем и образов в смежных искусствах (живопись, музыка). Особое внимание уделяется освоению шекспировского наследия в творчестве крупнейших русских писателей: Пушкина, Тургенева, Островского, Гончарова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Чехова, Блока и др. На конкретном историко-литературном материале в работе ставятся также некоторые общие проблемы изучения международных литературных связей.

Книга богато иллюстрирована репродукциями произведений русских художников, факсимильными воспроизведениями рукописных источников, фотографиями русских актеров в шекспировских ролях и т. п.

**ЗАКАЗЫ НА ВЫШЕДШИЕ И ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ  
НАПРАВЛЯЙТЕ ПО АДРЕСУ:**

**Москва, К-12, Б. Черкасский пер., 2/10,  
Контора «Академкнига», отдел «Книга — почтой»;  
Ленинград, Д-120, Литейный пр., 57,  
Ленотделение «Академкнига», отдел «Книга — почтой»  
или в ближайший магазин «Академкнига»**



## Правило жития въ мире.

9

Онакоже корень и утверждение всему есть любовь къ Богу. Но умая это начало въ конец, чини все что пишется въ мире любовью больше нежели Бога. Любимъ Бога и почитай такъ чтобы все другое кроме Него считать второстепенная и неглавныя, чтобы законы Его были выше для насъ всякихъ постановленийъ человеческихъ, Его события выше всего событий, чтобы гордиться Его считать гораздо важнейшимъ чинъ гордиться какого иудея человека. Любимъ Бога знаешь любишь Его въ посылкахъ разъ больше чинъ Отца, мать, дитя, жено, мужъ, братъ и другъ; аки даже и такъ Его чинимъ, какъ любимъ и въ. Кто любитъ Бога, тотъ уже гораздо больше любитъ и отца, и мать, и дитя и брата, чинъ тотъ кто приващивается къ чинъ больше чинъ къ самому Богу. Любовь послѣдняя есть единъ отшельской обаян, милотская и естественная любовь, одно ступенчатъ обаян. Такая любовь не можетъ поступать наружно, потому что она съ святъ. Любовь не съ святъ, а не нравъ. Въ любви заключается Богъ а не духъ тьмы: гдѣ святъ, тамъ и спокойствіе, гдѣ тьма тамъ и возмущеніе. И потому любовь пръ ишедшая отъ Бога тверда и вноситъ твердость въ нашъ характеръ и самияхъ насъ дѣлаетъ твердыми; а любовь не отъ Бога шатка и мятетна и самияхъ насъ дѣлаетъ шаткими, болтливыми и не твердыми. И потому пръкъ отъ Божией любви должна происходить всякая другая любовь на землѣ.

Любовь земная происшедь отъ Божией старовѣрѣ чрезъ то возвышеннои и обширней, ибо она велико чинъ гораздо больше любить ближнего и брата, чинъ мы любимъ: она велико чинъ оказывать не такъ одну вещественную помощь но и душевную, не только забавитса о все тьмо но и о души, скорботи на него не за то что онъ наноситъ намъ неудобствъ но за то что онъ силъ поступкомъ наноситъ муча

Н. В. Гоголь. Правило жития в мире.

Первая страница рукописи.

## О Гневѣ.

Побуждаютъ гнѣвъ гораздо труднѣе тѣмъ кто, недоограждаетъ въ себѣ этого чувства. А кто уже узнаетъ кто въ немъ есть гнѣвъ, тому легче. Онъ уже знаетъ противъ чего ему придется действовать, кто его и какъ бранитъ, онъ уже чувствуетъ что вѣроятно несправедливости и раздражающаго случая и обстоятельства, случаются ему и тогда прежде всего не противъ случая, и обстоятельства, а противъ собственного гнѣва. Если только онъ будетъ это беспрерывно помнить и такъ складать видныя передъ собою, и приготовляется на битву съ гнѣвомъ своимъ, а не съ кемъ либо другимъ, тогда онъ его непринятно преодолѣетъ, а обстоятельства и случаи правды и справедливости изгонятъ потмомъ сами собою.

Многіе немогутъ выносить несправедливыхъ упрековъ. Несправедливый упрекъ имъ кажется какъ то ужасный; но кажется гораздо хуже и ужаснѣе заслуженно справедливый упрекъ: при тогда въ сей упрекается и любитъ и собственною совѣстью. Несправедливый же упрекъ доводитъ производитъ по настоящему противоположное дѣйствіе: здѣсь даже чувствуется тайное удовольствіе видя что въ самомъ дѣлѣ никто не удивитъ и посредствомъ людскихъ обвиненій только болѣе заблуждаясь възираетъ предъ Богомъ. Впрочемъ не только предъ Богомъ, но даны <sup>землемъ</sup> еще въ дѣлѣмъ предвѣщанію предъ светомъ и предъ людьми имъ скрѣпе възираетъ, гнѣвъ проигрываетъ: кто невиненъ и

Н. В. Гоголь. О тех душевных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии.

Страница из главы «О гневѣ».

Припомните все случаи, которые проводили сами свидетели случившихся и душевных страданий.

Какие именно из этих душевных страданий были сильнее других и невыносимой.

Почему они невыносимы и почему нельзя преодолеть их.

Собрав и изложив это непреодолимое и доказав что такою никакими силами нельзя преодолеть его.

В заключение рассмотрим в самих себе какие нервы в нас чувствительнее и раздражительнее всего проявить.