

Русская литература

№ 2

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1965

Год издания восьмой

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. Хватов. Образ Григория Мелехова и концепция романа «Тихий Дон»	3
А. Павловский. Николай Заболоцкий. (Философский мир. Поэтика. Традиции)	34
Д. Лихачев. В чем сущность спора о реалистичности в древнерусской литературе?	59
А. Морозов. Ломоносов и барокко	70
Р. Данилевский. Герцен и немецкая литература 30-х годов XIX века . . .	97
Б. Бессонов. А. И. Эртель. «Гарденины»	111

ТЕКСТОЛОГИЯ И АТТРИБУЦИЯ

С. Осовцов. С. Т. Аксаков и Н. И. Надеждин в театральном-критическом отделе «Молвы»	134
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. Адрианова-Перетц. Было ли известно «Слово о полку Игореве» в начале XIV века	149
В. Малышев. Рисунки протопопа Аввакума?	154
П. Мезенцев. Белинский и эстетические традиции декабристов	155
М. Гин. Неизвестный фельетон Н. А. Некрасова	162
А. Силаев, В. Шахов. Некоторые новые данные о жизни А. И. Левитова (по материалам Тамбовского областного архива)	166
А. Могиланский. Цензурная история пьесы Писемского «Хищники»	167
Д. Медриш. Страницы ненаписанного романа	172
Р. Шацева. В. Е. Милаев — автор песни «Мы — братья!»	179
Письма Эптона Синклера в издательство «Прибой» (публикация И. Шомраковой)	184

(См. на обороте)

В. Новиков. Работа Горького-драматурга над словом	187
Я. Лурье, И. Серман. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных»	194
Из переписки А. С. Новикова-Прибоя (публикация П. Зайцева)	203
Р. Порман. К творческой истории «Нашествия» Л. Леонова	208

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

И. Злотникова. Чей же псевдоним «Л. П.»?	212
И. Баренбаум. Эпизод из истории русского революционного движения 60-х годов («Думская история»)	215

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Иезуитов. Об историческом изучении социалистического реализма.	218
А. Бруханский. М. А. Шолохов в зарубежной критике	230
А. Соловьев. К вопросу о взаимоотношениях произведений Куликовского цикла («Задонщина», «Летописная повесть» и «Сказание о Мамаевом побоище»)	243
Ф. Прийма. Ценная монография о Герцене немецкого ученого	245
Ю. Левин. «Тургенев на английском языке»	250
О. Малевич. Новые исследования о чехословацко-русских литературных связях	254
В. Прозоров. Слависты ГДР в борьбе с «остфоршунгом»	259
Р. Данилевский. Слависты ГДР о перспективах изучения русско-немецких литературных связей	262
Л. Семенов. Новая книга о Грибоедове	264
В. Коржан. К вопросу об изучении фольклоризма Есенина	268
Л. Долгополов. Тартуский сборник статей о Блоке	279
В. Ковалев. Концепция человека в литературе XX века	288
ХРОНИКА	290

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

ОБРАЗ ГРИГОРИЯ МЕЛЕХОВА И КОНЦЕПЦИЯ РОМАНА «ТИХИЙ ДОН»

Художественное произведение нередко оставляет в памяти человека крылатую фразу, с которой связана кульминация идейно-философского замысла писателя, наиболее драматический момент развития сюжета. Такой момент, например, в драматической судьбе принца датского запечатлен в знаменательных словах «быть или не быть». В образе Гамлета гениальный драматург олицетворил силы пробуждающейся к действию человечности, разума, которые вступали в битву с царящим в мире злом и в смятении остановились перед проблемой выбора: покориться ли перед жестокостью и вероломством, коварством и подлостью, невежеством и лицемерием — всем, что делало тюрьмой королевство Датское, или отважно вступить в борьбу, покарать злодейство. Локальная история мести жестокому царевубийце перерастает в исполненную глубочайшего философского смысла тему тяжбы человека-гуманиста со своей эпохой. «В самом деле, — писал Белинский, — посмотрите: что привело его в такую ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою? — несообразность действительности с его идеалом жизни: вот что».¹

Точно так же и в стремительно разворачивающемся сюжете «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского особая роль принадлежит моменту, который вносит перелом в процесс художественного воплощения замысла и вместе с тем является своеобразным поворотным пунктом сюжета, переключаящим действие в широкий философский план и обозначающим грань между повестью о студенте — убийце старухи-процентщицы и романом о трагедии человека в буржуазном мире, о социальной несостоятельности и нравственной бесперспективности индивидуалистического бунта. Этот момент обозначен мыслью Раскольникова: «тварь я дрожащая или право имею» — мыслью, под знаком которой будет развиваться дальнейшее действие романа, вторгающегося в сокровенные сферы человеческого сознания и психики, затрагивающего коренные проблемы социальной и духовной жизни времени.

Не являясь каноном, подобная сюжетно-композиционная структура характерна прежде всего для произведений, в которых художественная реализация замысла связана с судьбой человека, поставленного перед лицом своего времени с его определяющими закономерностями и противоречиями, с его проблемами, накладывающими определенную печать на общественно-политическую и нравственную жизнь эпохи. Именно такова структура и «Тихого Дона» — романа-эпопеи, где судьба Григория Мелехова, его характер и духовный мир поставлены в прямую связь с главными вопросами революционной действительности.

Казалось бы, не выходило за рамки житейской повседневности хутора Татарского, охваченного настроениями тревоги, столкновение между Гри-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 293.

горием и Иваном Алексеевичем Котляровым. Некогда служившие в Красной гвардии (всею несколько месяцев тому назад обоих преследовала хуторская молва за службу у красных), теперь они ожесточенно спорят о том, нужна ли советская власть казакам, смогут ли они связываться с коммунистами свои чаяния и надежды? Спор обрывается суровым предупреждением председателя хуторского ревкома Котлярова: «Казаков нечего шатать, они и так шатаются. И ты поперек дороги нам не становись. Стопчем!.. Прощай!»²

В этой острой ситуации как-то сразу обнажаются скрытые стимулы и побуждения, управляющие поступками людей, прочерчивающие маршруты их жизни. Видимая локальность ситуации преодолевается: оказывается, что в опрометчиво высказанных Григорием сомнениях, как в капле воды, преломилось брение сил, исход которого будет определять судьбу миллионов в эпоху великого революционного перелома. Вырисовывается образ человека, решающего вопрос о выборе пути, о самоопределении: «...стал он на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их...» (IV, 162). Его неустойчивое сознание, порывистая душа, всегда готовое к отклику на впечатления жизни сердце стали ареной, где в ожесточенной схватке столкнулись два начала. Исход этой схватки будет определять и историческую судьбу миллионов и судьбу человека, оказавшегося «на грани в борьбе двух начал». В сюжетном движении романа-эпопеи обозначился тот рубеж, когда равновесие между социально-типическим и нравственно-индивидуальным как бы оказалось нарушенным, и этот момент получил выражение в словах, с предельной глубиной и определенностью выражающих сущность замысла художника.

То, что волновало, заставляло страдать, понуждало к действиям Григория Мелехова, невозможно осмыслить в границах ни его житейско-психологического опыта, ни социальной судьбы казачества, к которому он принадлежит.

Под знаком проблемы самоопределения человека в эпоху революционной ломки, решительной переоценки ценностей освещаются судьбы многих героев литературы XX века. Достаточно, например, вспомнить Жана Кристофа или героя «Волшебной горы» Томаса Манна, которые тоже нередко ставили себя «на грани в борьбе двух начал» и трудно шли к пониманию правды истории. На первый взгляд, традиционной кажется и тема, связанная с образом Григория Мелехова. Но эта традиционность мнимая, ибо Шолохов, опираясь на художественные открытия предшественников, идет еще не хоженными до него путями. В «Тихом Доне» проблема человека, оказавшегося «на грани в борьбе двух начал», ставится в прямую связь с судьбами крестьянства в эпоху социалистической революции, художественно воплощается в образе донского казака, в драматических изломах его жизненного пути, в напряженных процессах его нравственной жизни.

Спрашивается, достаточно ли мотивирован выбор героя для решения проблемы, затрагивающей все сферы жизни эпохи, связанной с напряженными интеллектуальными исканиями, нравственными коллизиями, с необходимостью глубокого философского осмысления социально-исторического процесса. Литературная традиция едва ли была способна одобрить такой выбор, ибо она предпочитала героя иной судьбы, другого склада, коль скоро дело касалось темы брения мировых сил и самоопределения человека в переломную эпоху. То был, как правило, человек широкой и изощренной культуры, как бы облегчающий задачу сюжетного воплощения поставленной темы. Персонаж Томаса Манна — Ганс Касторп («Волшебная гора»), будучи созерцателем и мыслителем, как бы ставит раско-

² Михаил Шолохов, Собрание сочинений в восьми томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1957, стр. 162. В дальнейшем ссылки приводятся в тексте.

лотый мир перед своей анализирующей мыслью и в отлете от историче-ской конкретности решает вопрос о смысле жизни, о своей собственной судьбе в этом мире. Тема судьбы человека несколько отчуждается от конкретной социальной практики, живого человеческого деяния.

Выбор Шолоховым героя в «Тихом Доне» был мотивирован многими причинами и обстоятельствами, среди которых, разумеется, надо учиты-вать и то, что донское казачество биографически было близким и родным писателю. Однако надо иметь в виду и другие мотивы, определившие этот выбор: социальная судьба и индивидуальные особенности Григория Меле-хова предоставляли широкие возможности художественного исследования поставленной темы как темы крестьянства, с которым была связана ко-ренная проблема социалистической революции в России, как темы судьбы человека, индивидуальности которого вобрала многое от исторического, социального и нравственного опыта широких масс, их разум и предрас-судки, житейский реализм и иллюзии, их силу и слабости. В индиви-дуальных свойствах характера героя, в закономерностях процесса его становления художник увидел возможность рельефного раскрытия про-цессов, которые порождает революция в миллионах конкретных форм и разновидностей, в мощном движении крестьянских масс к новым ру-бежам. Социально-классовая детерминированность характера не замы-кается в себе, не мешает его выведению на более широкую историческую орбиту.

Нелегко сложилась жизнь Григория Мелехова, трагически завер-шается его путь в «Тихом Доне». Кто же он? Жертва ли заблуждений, человек, испытавший всю тяжесть исторического возмездия, или индиви-дуалист, порвавший с народом, ставший жалким отщепенцем? В кри-тической литературе о Шолохове в настоящее время определились две точки зрения на Григория Мелехова, которые приблизительно сводятся к следующему:

1. Трагедия Григория Мелехова есть трагедия человека, оторвав-шегося от народа, ставшего отщепенцем. Этот взгляд наиболее резко выражен в работе Л. Якименко «„Тихий Дон“ М. Шолохова». «В образе Григория Мелехова, — утверждает исследователь, — Шолохов обобщил, типизировал судьбу тех людей из народа, которые в силу своей социаль-ной природы, подвергаясь наибольшим сомнениям и колебаниям в рево-люции, не нашли правильного пути к союзу с рабочим классом, разо-рвали с народом, пришли к отщепенству».³

2. Трагедия Григория Мелехова есть трагедия исторического за-блуждения. Данная точка зрения, восходя еще к статье Б. С. Емельянова «О „Тихом Доне“ и его критиках»,⁴ появившейся в 1940 году, в настоя-щее время наиболее остро и последовательно проводится А. Бритиковым и Н. Маслиным. Н. Маслин в своей книге «Роман Шолохова», в частно-сти, пишет: «Диалектическое решение вопроса об историческом заблужде-нии и отщепенстве Григория не может ограничиваться формулой: с одной стороны (в начале «донской Вандеи») историческая ошибка, с другой (в финале романа) — отщепенство... не с одной стороны историческая ошибка, а с другой отщепенство, а со всех сторон, при любом переплете-нии общего и личного в герое, для всех этапов его жизненного пути, до финала включительно, его трагедия есть трагедия заблуждения».⁵

Казалось бы, сочетание двух упомянутых концепций трагедии Гри-гория Мелехова, прочно утвердившихся в критике, способно преодолеть односторонность трактовки, ибо действительно его судьба связана с верхне-донским контрреволюционным мятежом, являющимся фактом историче-

³ Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова. О мастерстве писателя. «Совет-ский писатель», М., 1958, стр. 218.

⁴ «Литературный критик», 1940, № 11—12, стр. 112—152.

⁵ Н. Маслин. Роман Шолохова. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 196—197.

ского заблуждения казачества в годы гражданской войны, а в конце романа он порвал всякие связи с народом, стал отщепенцем. Были в критике даже попытки рассмотреть историческое заблуждение и трагедию отщепенства как причину и следствие. Однако и такой подход сужал типичность образа Григория, ибо «донская Вандея», будучи временным заблуждением, не привела казачество к отрыву от революционного народа, была преодолена в ходе революции. Чтобы избежать опасности недооценки типического в образе Григория Мелехова, исследователи в качестве своеобразного «амортизатора» выдвигают проблему художественной индивидуализации, стремясь в личных свойствах характера героя искать причины трагической развязки «Тихого Дона». Нередко прибегают к этой проблеме исследователи, придерживающиеся разных точек зрения на образ Григория Мелехова, но, по существу, стоящие на почве единой методологии, молчаливо признающей возможность разграничения типического и индивидуального в художественном образе. Вольное или невольное разграничение типического и индивидуального допускается в формулировках, на первый взгляд, безобидных, даже безупречных с точки зрения теоретического канона: ведь действительно, типическое и индивидуальное не тождественно. При этом предполагается, что в процессе сюжетного движения характера могут усиливаться то типическое при ослаблении индивидуального, то индивидуальное при ослаблении типического. Так, например, позиция Л. Якименко и Н. Маслина, как уже было замечено, далеко не единомышленников в трактовке образа Григория Мелехова, отличается удивительной общностью тех методологических предпосылок, которые лежат в основе их концепции. Оба они допускают возможность разделения типического и индивидуального в образе Григория Мелехова, когда пишут:

Л. Я к и м е н к о: «...судьба Григория Мелехова не совпадает с историческими судьбами большей части среднего казачества. Ряд индивидуальных качеств характера Григория Мелехова создает отклонения от исторической нормы».⁶

Н. М а с л и н: «Индивидуальное звучание трагедии героя начинает преобладать над типическим, как правило, в критические моменты, когда испытываются характер и воля человека. Именно в эти моменты обостряются также и противоречия мелеховского гуманизма как свойства сугубо индивидуального у Григория. Его человечность, моральная чистота, непримиримость к насилию, грабежам, зверствам, ко всякой фальши, заблуждения его незрелого, по слову автора, „бесхитростного“ ума, т. е. личного героя, не характерное для его среды как целого, — все это, сталкиваясь с суровой и жестокой действительностью, усиливает типическое в Григории Мелехове».⁷

Хотя современными исследователями и признается право Григория на трагедию, но суждения, содержащие мысль о социальной типичности и индивидуальном своеобразии как двух началах, находящихся в подвижном соотношении, невольно возвращают нас к давно отброшенным рассуждениям о двухосновности образа Мелехова. Эта концепция двухосновности имела свои вариации. В. Ермилов, например, утверждал, что читатели «правильно воспринимают Григория Мелехова в восьмой части как другого, особого человека по сравнению с Григорием, известным нам по предшествующим частям романа», и, развивая далее свою мысль, критик устанавливал, что в восьмой части «Тихого Дона» завершилась судьба Григория как трагического героя, ибо мотивы его поступков «становятся чрезвычайно мелкими для трагического лица».⁸

⁶ Л. Я к и м е н к о. «Тихий Дон» М. Шолохова, стр. 220.

⁷ Н. М а с л и н. Роман Шолохова, стр. 196.

⁸ В. Е р м и л о в. О «Тихом Доне» и о трагедии. «Литературная газета», 1940, № 43, 11 августа.

Ту же мысль, но применительно к проблеме типического, повторил и В. Гоффеншефер, полагавший, что в восьмой части кончается история Григория как типичного представителя казачества и начинается повесть о несчастном, сломленном испытаниями человеке.⁹

Однако характер Григория Мелехова, его трагическая судьба по-прежнему остаются загадочными, ибо ни одна из существующих концепций не охватывает образ в его целостности, избегает соотнесения его с кардинальными закономерностями века, недостаточно связывает его как художественный образ с творческими намерениями писателя.

Одни исследователи оценивают Григория Мелехова как человека лично положительного, но сыгравшего исторически отрицательную роль; другие видят в нем характер, в котором причудливо сочетается и положительное и отрицательное; третьи полагают, что Григорий Мелехов — положительный характер, судьба которого сложилась трагически. Н. Маслин, например, пишет: «Творческая смелость М. Шолохова в том и состояла, что он выдвинул на авансцену человека с яркими положительными качествами, но сыгравшего исторически отрицательную роль».¹⁰

Чем объяснить подобную разноречивость оценок? Когда задумываешься над этим вопросом, то невольно на память приходит одно шутовское наблюдение А. П. Чехова: «У Ноя было три сына: Сим, Хам, и, кажется, Афет. Хам заметил только, что отец его пьяница, и совершенно упустил из виду, что Ной гениален, что он построил ковчег и спас мир. Пишущие не должны подражать Хаму».¹¹

Исследователи «Тихого Дона» при анализе и оценке Григория Мелехова как-то часто упускали из виду, что это — не реальное лицо, а художественный образ, создание творческой фантазии, с которым непосредственно связаны определенные идейные, философские, нравственно-эстетические намерения писателя. Конечно, нельзя забывать об относительной самостоятельности, объективированности образа героя, но надо помнить и о том, что это все же и объективированная мысль автора, материализованная идея, претворенная в образной системе произведения.

Хотя суждения писателя о собственном творчестве нельзя рассматривать как источник, обладающий качеством абсолютной достоверности, все же они, как правило, помогают глубже понять содержание того или иного характера и творческие намерения автора. Это в полной мере относится и к высказываниям Шолохова о Григории Мелехове, прочно вошедшим в научно-критический обиход. Во-первых, надо заметить, что большинство его суждений посвящено проблеме соотношения образа Григория и судеб донского казачества. Шолохов, говоря о типичности героя «Тихого Дона», все же решительно указывал, что «у Мелехова очень индивидуальная судьба, и в нем я никак не пытаюсь олицетворить средняцкое казачество».¹² Однако позднее, а именно — в 1957 году, в интервью корреспонденту газеты «Советская Россия» и в беседе с литературоведом В. Васильевым, автор «Тихого Дона» высказал соображение, как будто бы противоречащее его же словам, что Мелехов не является олицетворением средняцкого казачества. «Григорий, — говорил Шолохов корреспонденту «Советской России», — в моем мнении является своеобразным символом средняцкого казачества. Те, кто знает историю гражданской войны на Дону, кто знает ее ход, знают, что не один Григорий Мелехов и не десятки Григорьев Мелеховых шатались до 1920 года».¹³

⁹ В. Гоффеншефер. Михаил Шолохов. (Критический очерк). Гослитгиздат, М., 1940.

¹⁰ Н. Маслин. Роман Шолохова, стр. 186.

¹¹ Русские писатели о литературном труде, т. 3. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 357.

¹² «Известия», 1935, № 60, 10 марта.

¹³ В. Крупин. В гостях у Шолохова. «Советская Россия», 1957, 25 августа.

В беседе же с В. Васильевым он заметил: «... в социальном облике Григория Мелехова воплощены черты, характерные не только для известного слоя казачества, но и для крестьянства вообще. Ведь то, что происходило в среде донского казачества в годы революции и гражданской войны, происходило в сходных формах и в среде уральского, кубанского, сибирского, семиреченского, забайкальского, терского казачества и среди русского крестьянства».¹⁴

Но говоря о том, что в его планы не входило «оллицетворить среднестатистическое казачество», Шолохов сослался на индивидуальное своеобразие судьбы Григория Мелехова, вероятно, полагая, что социально-типическая емкость его характера значительно шире его личной биографии, что индивидуальная судьба не охватывает и не истощает всего богатства и многообразия возможностей, заложенных в характере. Поэтому не случайно в высказываниях 1957 года речь идет не о судьбе, не о биографии героя, а о его «социальном облике», т. е. о типическом характере, символизирующем широкое мелкобуржуазное казачество, к которым принадлежало не только казачество, но и крестьянство и путь которых в революции отличался сложностью и противоречивостью. Следовательно, Шолохов тем самым дал понять, что типичность Григория Мелехова может быть уяснена, если его образ и судьба будут соотношены с социальным бытием и историческими судьбами широких народных масс.

До сих пор не обращали достаточного внимания еще на одно высказывание Шолохова о герое «Тихого Дона», значение которого для понимания замысла эпопеи и роли образа Григория в его творческом воплощении весьма существенно. «Больше всего нужно для писателя, — ему самому нужно, — передать движение души человека, — говорил Шолохов. — Я хотел рассказать об этом очаровании человека в Григории Мелехове, но мне до конца не удалось. Может быть, удастся в романе о тех, кто сражался за Родину».¹⁵

Стремление «передать движение души человека», «рассказать об этом очаровании человека» Шолохов реализует в образе героя, чей путь в революцию оказался сложным и противоречивым, а итоги этого пути — трагическими. Не было ли в таком выборе просчета, вполне ли он мотивирован с точки зрения идейно-художественной концепции эпопеи? Подобные вопросы в ранней критике о «Тихом Доне» носили отнюдь не риторический характер и таили намеки на идеологическую уязвимость произведения. И действительно, если оценивать «Тихий Дон», доверяясь лишь внешнему развитию фабулы, анализировать образ Григория Мелехова, не вдумываясь в противоречивую сложность его характера, то можно прийти к выводу о конфликте между человечностью и революцией как одной из существенных закономерностей эпохи. Ведь трагически сложилась судьба героя, с которым автор связывал свое намерение «рассказать об... очаровании человека». Подобные взгляды уже давно стали достоянием прошлого, однако до сих пор не был поставлен вопрос: почему Шолохов центральным героем «Тихого Дона» как эпического повествования о революции избирает человека, исполненного глубочайшего очарования, и наделяет его трагической судьбой? Какие преимущества предоставлял подобный выбор с точки зрения художественного утверждения гуманизма социалистической революции как одного из важнейших мотивов «Тихого Дона»?

Изображение революции как силы, разрушающей крепость старого жизнеустройства и открывающей перед народом и человеком широкое перспективное историческое творчество, стало одной из плодотворнейших

¹⁴ «Ученые записки Магнитогорского государственного педагогического института», 1957, вып. IV, стр. 64.

¹⁵ «Советская Россия», 1957, 25 августа.

традиций советской литературы. Тема социального пробуждения масс, духовного раскрепощения и нравственного выпрямления человека получает свое воплощение в произведениях, разных по своим жанрам, но близких по идейно-философским намерениям показать великую жизнепреобразующую силу революции, ее гуманистический пафос.

При всем многообразии конкретных путей художественной трактовки темы революции и судьбы человека, обусловленных индивидуальностью писателя, особенностью жизненного материала и жанра, четко обозначилась тенденция, выявляющая черты общности в литературных явлениях, часто весьма различных по своим внешним приметам. Своеобразным лейтмотивом советской литературы становится судьба человека, которого революция пробудила к героическому деянию, наполнила жизнь новым содержанием, расширила кругозор, раскрепостила его душу, открыла перспективы нравственного роста и совершенствования.

Эта закономерность социалистической революции получила свое выражение в судьбах многих героев, непохожих друг на друга и по социальной биографии, и по уровню культуры, и по характеру. Разными дорогами они шли в революцию, к признанию ее великой правды, не сразу находили свое место в рядах борцов и строителей нового мира. Нередко трагически обрывалась их жизнь в момент идейного прозрения и нравственного подъема, но судьба каждого из них выступала как прямое выражение глубокой человечности процесса революционного преобразования, ибо, участвуя в нем, человек освобождался от предрассудков, сковывающих его чувства, преодолевая иллюзии, ограничивающие его мысль. В этом смысле удивительно глубока общность в судьбах и характере крестьянина Чапаева («Чапаев» Д. Фурманова), интеллигента Шелехова («Севастополь» Малышкина), шахтера Морозки («Разгром» А. Фадеева) и ученого Скутаревского («Скутаревский» Л. Леонова). Революция пробуждает к действию мужество и талант полководца Чапаева, приносит счастье обретенного в слиянии с массой смысла жизни рефлектирующему интеллигенту Шелехову, воспитывает благородные черты коллективизма в Морозке, активизирует и отдает на службу высоким идеалам гуманизма творческую мысль Скутаревского. Те черты и свойства, которые составляли их «человеческое очарование», обретают действенность, крепнут и углубляются, становятся активным началом характера под прямым и непосредственным влиянием глубочайших революционных перемен, происходящих в действительности. Революционная эпоха предстает в своей гуманистической действительности, не осложненная противоречиями, не знающая трудностей, способных породить трагические коллизии.

История человека, разбуженного революцией к активному историческому деянию и испытывающего на себе ее воздействие, становится одним из важнейших средств утверждения гуманизма социалистической революции и входит в произведение как его сюжетный лейтмотив. Именно такова композиционная структура романов «Чапаев», «Севастополь», «Скутаревский» и многих других, где исследуются сложнейшие процессы социальной и нравственной переделки человека, освобождения его «от скверны старого мира». Решая проблему человека и революции, писатели избирали прямую форму утверждения ее гуманизма, поэтому, раскрывая сложность и противоречивость процесса переплавки личности, часто не обращали должного внимания на противоречия тех объективных, исторических и общественно-социальных обстоятельств, в условиях и под воздействием которых складывалась судьба и формировался характер человека.

Шолохов не мог не испытать воздействия этой художественной традиции, которая была навеяна непосредственными впечатлениями жизни, когда обдумывал замысел «Тихого Дона» и искал свою концепцию

гуманизма и конкретные пути ее сюжетного воплощения. Не случайно наиболее чуткие из истолкователей «Тихого Дона» указывали, например, на определенную созвучность творческих стремлений Шолохова и Фурманова, художественно связавших свои творческие намерения с ярко самобытными характерами людей — выходцев из народа и их судьбой в революции. Ник. Чуковский, например, писал: «Два титанических характера стоят у истоков советской литературы — Чапаев и Григорий Мелехов. Два характера, написанные на века, с шекспировской силой. Два война, две жизни, прошедшие в беспрерывных боях. Два неустрашимых бойца, во всем таких разных!»¹⁶

Герой «Тихого Дона» прошел все этапы пути, которым шли народные массы в знаменательные годы мировой войны, революции и гражданской войны. События эпохи затронули его сердце, втянули в орбиту могучего исторического потока, заставили напряженно искать свое место в борьбе. Широта шолоховского подхода к проблеме героя и истории состояла в том, что он, строго детерминируя судьбу человека и его характер, сурово взыскивая с него мерой исторической необходимости, не фетишизирует исторический поток, давая почувствовать, что, находя в нем стимулы своих действий, человек нередко испытывает влияние противоречивых тенденций, таящихся в действительности, и не всегда в силах понять и преодолеть эту противоречивость. Тогда создаются объективные предпосылки конфликта личности с теми обстоятельствами, в которых она действует и которые определяют ее судьбу. Но было бы неверно этот конфликт рассматривать только как прямое, открытое столкновение: в подобном случае пафос «Тихого Дона» свелся бы к элементарной теме тяжбы личности с революционной эпохой, теме, питавшей озлобленное воображение буржуазных писателей, пером которых двигала ненависть к революции и народу. Шолохов не упрощает эту проблему, понимая, что противоречивость процесса революционного преобразования жизни, обусловленная социальной неоднородностью масс, действующих в революции, создавала серьезные трудности и осложнения, трудности, преодоление которых требовало предельного напряжения сил, немалых жертв и создавало иногда трагические коллизии. Поэтому писатель, глубоко исследующий закономерности социалистической революции, не мог ограничиться анализом антагонистического конфликта как борьбы двух враждебных сил — революции и контрреволюции, но должен был вторгнуться в ту область, где действовали противоречия не антагонистические, ежедневно возникали конфликты, подлежащие преодолению в историческом движении революции, но в данный момент способные порождать временные, локальные трагические ситуации в жизни как целых социальных групп, так и отдельных людей. Сила шолоховского реализма состояла в том, что противоречивость процесса революционного обновления жизни, таящего в себе возможность драматических осложнений, художественно реализуется в судьбе человека, обладающего всеми потенциальными данными для активного участия в борьбе на стороне революции, — ибо ее цели, идеалы и стремления гармонируют с его человеческой сущностью, — и не сумевшего осуществить себя как личность в соответствии со своими возможностями и интересами революционного изменения жизни.

Выявить скрытые потенции характера, его внутреннюю сущность — такова, по мнению Л. Н. Толстого, цель истинного искусства. Известный критик Ф. Д. Батюшков в своих воспоминаниях о встрече с великим писателем привел примечательное его рассуждение: «Что я называю настоящим искусством? — вдруг оживился Л. Н. — А вот что: я вас вижу в первый раз: у вас голова, руки, ноги, как у всех людей, черты лица такие или иные. Это и я вижу и все видят. Но вот, если сумею войти

¹⁶ Николай Чуковский. Создание характеров. «Знамя», 1956, № 4, стр. 171.

внутри вас, забраться сюда (он положил мне одну руку на плечо, другую прижал к груди), если вызову наружу то, что там заключается, если я сумею заставить вас волноваться, вызову слезы на глазах — расшевелить все чувства, показать невидимого человека в этой видимой оболочке, тогда я настоящий художник». ¹⁷

«Показать невидимого человека в этой видимой оболочке», раскрыть тайные стимулы действий, сложную диалектику органических сил и преходящих или чуждых нравственным основам человека факторов, проявляющуюся и в действиях и в переживаниях, — это значит познать человека, определить его настоящее место в жизни, выяснить его роль в событиях и насколько это его роль, т. е. его ли это роль с точки зрения тех возможностей, которые в нем скрыты.

В искусстве существуют разные пути вторжения во внутренний мир человека, выявления его нравственной сущности. Известно, например, что Л. Толстой и Ф. Достоевский, изображая человека в драматических обстоятельствах социального бытия, углубляются в стихию его «природных» свойств, выявляют в нем те нравственные потенции, которые возвышают, утверждают личность в ее человеческих началах. В их творчестве социальная детерминированность служит познанию общечеловеческого в характере, а исследование природных свойств человека является основой познания условий его социального бытия. Человеческое и конкретные обстоятельства его проявления в условиях буржуазного мира выступают как начала враждебные. Столкновение нравственно чистого и возвышенного в человеке с жестокими законами капитализма определяет сущность конфликта, лежащего в основе их творчества.

Величайшее завоевание классического русского реализма состояло в том, что человек, обусловленный сложной противоречивостью своей эпохи, с ее ломкой крепостнических устоев, складыванием буржуазных отношений и прорастанием тенденций, с которыми были связаны перспективы исторического движения, — эпохи, получившей емкую характеристику в словах: «когда все это переверотилось и только укладывается», — изображается не в стабильном соответствии с социально-бытовыми условиями своей жизни, а в движении, в процессе нравственных исканий, взлетах и падениях, в том состоянии «текучести», постоянного саморазвития, которое создает впечатление, что внутренний мир человека богаче, сложнее, перспективнее, чем его практическое бытие в буржуазном обществе. Возможности внутреннего мира не получают полной реализации в практической деятельности социального человека. Поэтому исследование духовной жизни приобретает значение важнейшего аспекта социальной критики, а в самом психологическом анализе особую роль начинают играть подробности чувств, мельчайшие элементы нравственной жизни, в которых подчас и содержатся крупницы истинной сущности характера, не уместяющегося в рамках социальной практики и бытовой повседневности. Таким образом, внутренний мир личности утверждался как начало, обладающее возможностями, выходящими за пределы его социальной практики и бытовой среды.

Тем самым был сделан важнейший шаг по пути развития реализма: теперь уже, определяя человека, выпытывая тайны его внутреннего мира, стало невозможно с прежней доверчивостью обращаться к фактам его социального опыта, житейской практики как к источнику, в котором отражается характер во всей своей полноте и сложности. Поэтому не случайно Горький, основываясь на прежних достижениях классического реализма, упомянутую тенденцию делает основополагающей и в выборе героя, и в сюжетно-композиционной структуре произведения. Речь идет

¹⁷ Цит. по: «Русская литература», 1963, № 4, стр. 221.

об особом интересе основоположника социалистического реализма к нетипичным для буржуазной среды характерам, реализованном в галерее горьковских «нетипичных купцов», «белых вороны», стоящих «бокком» к своему классу или выламывающихся из социальной среды, породившей их. Поток исторической жизни становился настолько могучим, что его воздействие на человека, живущего в определенных социальных условиях, начинает выступать как фактор, осложняющий влияние этой среды на его сознание, психику и даже иногда колеблющий прочность «классового признака» как главного «организатора психики».

Важнейшим критерием горьковской оценки характера является мера его соответствия требованиям исторического движения, глубина его восприимчивости и сила отклика на веяния эпохи, диапазон и масштаб которых значительно превосходят рамки его конкретного, классового бытия. Человек поверяется историей на прочность: история как бы выясняет, выявляет не угасшие человеческие потенции, еще не задавленные и не истребленные буржуазной практикой стяжательства, «свинцовыми мерзостями жизни», ядовитой моралью мещан. Одни по мере того, как расширяется диапазон их взаимодействия с действительностью, крепнут, растут, формируются как личности, как характеры, способные отвечать на требования истории, ибо избирают путь «сопротивления свинцовым мерзостям жизни» (таков, например, герой автобиографической трилогии), другие, наоборот, гнутся под ударами ветра истории, обнаруживают свою пустоту и беспомощность, неспособность преодолеть классовое начало и возвыситься до понимания и притягивающей зова исторического движения. Их удел — быть «невольниками» жизни (таков, например, герой «Жизни Клима Самгина»). Третьи испытывают глубокое разочарование в делах, идеалах и стремлениях своего класса, но не находят верных путей, выводящих из тесного мира буржуазных отношений на широкий простор исторического бытия, и поэтому ставят себя в положение людей, «выламывающихся из своей социальной среды», переживающих трагедию позднего осознания бесплодно, «не на той улице» прожитой жизни (таковы Фома Гордеев, Матвей Кожемякин, Егор Булычев).

Для Горького важно определить меру еще не отчужденных человеческих начал в человеке и в соответствии с этим наметить перспективу характера, логику его внутреннего развития и внешней судьбы. Главным в оценке для него становится историческая точка зрения. Мера и степень возможностей, таящихся в человеке и делающих его способным слышать голос истории и откликаться на ее требования, приобретает значение определяющего критерия, что безусловно несколько не ослабляло ни глубины социального анализа, ни остроты классовых оценок. Сама история как процесс, закономерно и неуклонно ведущий к революционному обновлению жизни, утверждению гуманистических идеалов коммунизма, выступает в качестве высшего судьбы, оценки которого обладают силой непререкаемости. Человек же трактуется прежде всего с точки зрения заложенных в нем возможностей, которые не стали, но могли бы стать силой, исторически полезной, источником движения жизни. Мотив сожаления о человеческих задатках, жестоко подавленных, неразумно растраченных в практике буржуазного хищничества, делал особенно бескомпромиссным и последовательным гуманизм Горького. В этом надо видеть величайшее творческое открытие пролетарского писателя, открытие, ознаменовавшее новый этап в развитии реализма.

Но горьковская концепция человека, художественно осуществлявшаяся в основном на материале дореволюционной действительности, характеризовалась известной ограниченностью, обусловленной тем, что революционное выступало как начало, неподсчитанное человеку, непогрешимое в своей разумной необходимости и гуманизме. Революционная необходимость выступала в его произведениях как сила, противостоя-

щая господствующему социальному строю, враждебному человеку. После победы Октябрьской революции проблема «человек и история» обретает несколько иное содержание, ибо теперь на службу исторического дела становится социальный строй, принципиально не являющийся силой, враждебной человеку, но борьба за победу которого может сопровождаться осложнениями и трудностями, способными породить трагические конфликты.

Именно такая трагическая ситуация и нарисована в «Тихом Доне». Она состоит в том, что заблуждения, связанные со служением неправому делу, стали уделом целой массы трудящихся и поэтому обрели масштабы исторического заблуждения. Как уже говорилось, Шолохов не ограничивается историко-социологическим раскрытием корней мятежа, стремясь углубиться в исследование проблемы «человеческое и историческое в условиях беспощадной ломки старого и только еще нарождающихся форм новой жизни». Горьковская тема расширения и обогащения характера, соприкоснувшегося с историческим делом, и распада личности, оказавшейся неспособной ответить на требования истории, ставится Шолоховым своеобразно. Если у Горького — это разные темы, получившие свое воплощение в галерее контрастных образов (Клим Самгин — Алеша Пешков — Егор Булычев), то у Шолохова они синтезируются в одном образе — образе Григория Мелехова, характер и судьба которого отражают историческое величие, гуманизм и реальные трудности, противоречия социалистической революции.

Григорий Мелехов, вступив в ряды вешенских мятежников, оказался как бы на изломе времен. Это и породило ту острую ситуацию, которая предоставила широкие возможности для исследования характера героя. Казалось бы, наконец, его позиция определилась, сомнения и колебания позади, найден верный путь: «Будто и не было за его плечами дней поисков правды, шатаний, переходов и тяжелой внутренней борьбы» (IV, 198). Величайшее воодушевление он испытывал в первые дни восстания, так как справедливыми и возвышенными ему кажутся его цели. Однако в тончайших оттенках колорита, в котором выдержано описание нравственного состояния героя, его действий в этот момент, затаяно напоминание о том, что в выборе, сделанном героем, решающую роль сыграли побуждения, не затрагивающие сокровенных сторон его характера, нравственных основ его личности. Злобное ликование, мстительная обида, выразившиеся и в бешеной скачке, в несдержанном клекоте, вырывавшемся из его груди, — таковы формы выражения эмоционального состояния героя в казалась бы кульминационный момент самораскрытия его характера: «Он чувствовал такую лютую, огромную радость, такой прилив сил и решимость, что помимо воли его из горла рвался повизгивающий, клокочущий хрип. В нем освободились плененные, затаявшиеся чувства. Ясен, казалось, был его путь отныне, как высветленный месяцем шлях» (IV, 197—198).

Вешенское восстание становится своеобразной кульминацией сюжетного развития романа, в судьбе его главного героя. Блистательно складывается его путь: Григорий — прославленный командир дивизии, по станицам и хуторам идет о нем молва как о верном сыне Тихого Дона. Горделивая радость старика Мелехова не знает границ. Но этот путь оказался не таким простым, в дни Вешенского мятежа он помечен двумя контрастными эпизодами: перед Мелеховым — командиром дивизии проходила густая лава конницы, и «Григорий остро ощутил горделивую радость: такой массой людей он еще никогда не командовал» (IV, 231). А когда к морю откатывались разбитые части донской армии и слуха Григория коснулась старинная казачья песня, песня о былой славе и вольнице, — «внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло» (V, 278).

Шолохов, изображая героя в дни мятежа, очень пристально вглядывается в его душевный мир, вникает в движение и вибрацию нравственных сил, стремится уловить ту сложную и противоречивую связь, которая существует между ходом событий восстания и состоянием его души, характеризующимся причудливым переплетением тенденций, порожденных пробуждающимся сознанием и властью предрассудков, органических начал, воспитанных трудовой жизнью, и собственнических инстинктов. Характер Григория Мелехова попадает в орбиту событий, отличающихся исключительной остротой, что создает объективные предпосылки глубокого раскрытия самого характера и художественного воплощения авторской концепции.

Ведущим принципом, последовательное претворение которого показало глубину новаторских открытий писателя, стало выявление противоречия, несоответствия между действиями, видимым состоянием духа и скрытыми органическими началами, которые, подобно огоньку, изнутри освещают человека, выхватывая временами из сумятицы его настроений, чувств, желаний то истинное, что еще теплится, пульсирует, ищет проявления в действии и нередко его ставит «бокком к мятежу», в положение «белой вороны». Шолохов этот принцип осуществляет широко, стремясь как можно полнее показать связи героя с историческим потоком и в логике развития характера раскрыть закономерности революционной эпохи с ее трагическими эпизодами и ясной перспективой.

Если отвлечься от частностей, связанных с переходящими настроениями Григория Мелехова, то можно следующим образом определить смысл и содержание его внутренней жизни. Несмотря на то, что он оказался в самой гуще событий как один из вожаков казачьей массы, поднявшейся против революции, его ни на минуту не покидало чувство неуверенности, то и дело закрадывались сомнения, подкатывал страх, росло разочарование по мере нарастания и развития событий. Глубина психологического анализа писателя состояла в том, что он показал, как все то лучшее, что таилось в характере героя, было исполнено готовности, томилось, рвалось «к тому берегу». История требовательно стучалась в каждое сердце, сердце Григория не было глухим к ее зову. Создавались предпосылки острых душевных коллизий, которые выступали как действенное средство психологического раскрытия характера и познания противоречий общественной жизни. Шолохов осуществляет анализ характера Григория Мелехова в сложном взаимодействии мотивов, связанных с диалектикой сословно-классового и исторического, определяющей линию его поведения и состояние внутреннего мира.

По мере развития событий мятежа, когда все яснее и отчетливее начинали обозначаться истинные его цели, усиливается интерес Григория к красным, все глубже становится его ненависть к генералам, неприязнь к господам. Эти два мотива в своем взаимодействии составляют чрезвычайно важный аспект психологического анализа характера Григория, выявления в нем подспудных органических процессов, которые как бы напоминают о таящихся в нем силах человечности, достойных иной судьбы, иного предназначения. Он в смятении, с любопытством и неосознанной симпатией вглядывается в лица пленных красноармейцев, не в силах возбудить в себе враждебного к ним чувства: «Григорий с щемящим любопытством разглядывал одетых в защитное молодых парней, их простые мужичьи лица, невзрачный пехотный вид» (IV, 86).

Нет сомнения в том, что его ни на минуту не оставляли мысли о красных; в воображении он, вероятно, не один раз видел себя среди них — настолько жгучим и неугасимым был интерес к тем, чью кровь приходилось проливать. Иначе невозможно понять его мыслей в ответ на ядовитое замечание Копылова: «Он неясно думал о том, что казаков с большевиками ему не примирить, да и сам в душе не мог примириться.

а защищать чуждых по духу, враждебно настроенных к нему людей, всех этих Фицхалауровых, которые глубоко его презирали и которых не менее глубоко презирал он сам, — он тоже больше не хотел и не мог» (V, 103).

Хотя Григорий и приходит к выводу о невозможности примирения с красными, но знаменательно, что это признание окрашено горечью и тревогой, намекающими о смутно живущей готовности его прекратить борьбу, готовности, усугубленной исчезновением веры в победный исход восстания. Недаром Григорий конец мятежа связывает с победой красных: «Как набьют нам, так и прикончится» (V, 8). Следовательно, его отношение к революции даже в дни мятежа отмечено сомнениями, колебаниями, стихийными порывами, свидетельствующими о том, что твердая позиция не найдена, душевное равновесие не обретено и что в его характере коренятся силы, которые не могли, не смогут получить практического проявления в его действиях как участника восстания.

Зато Григорий не знал колебаний и не ведал никаких сомнений, когда дело касалось кадетов, белых генералов. Его неприязнь и презрение к ним были безграничны и бескомпромиссны. Следовательно, его отношение к кадетам носит уже иной качественный оттенок, хотя сам Григорий неоднократно утверждал, что кадеты и комиссары для него в одинаковой мере неприемлемы. То были оценки, навеянные моментом, но не отражающие истинных его чувств. Даже смутное подозрение, что восстание спровоцировано кадетами и служит их интересам, приводит Григория в смятение.

Григорий с презрением говорит также о тупом высокомерии генералов, которые не заметили что «народ другой стал с революции, как, скажи, заново народился! А они все старым аршином меряют. А аршин, того и гляди, сломается...» (V, 88). Хотя он еще и не преодолел автономистских иллюзий, его до глубины души возмутило появление интервентов на донской земле. Были задеты патриотические чувства. Григорий с негодованием произносит: «...а я бы им на нашу землю и ногой ступить не позволил!» (V, 99). Продажность и барское высокомерие, жестокость и моральное растление, которые он наблюдал в белогвардейской среде, порождали исключительную силу отталкивания, создавали предпосылки развития характера, расширения личности. В разговоре во время пьянки у английского лейтенанта Кэмпбела Мелехов, наблюдая саморазоблачающегося офицера Горчакова, существа жалкого и растленного, который ничему уже не был способен внимать, кроме голоса собственной плоти, и который с пренебрежением высказался о России-мачехе, сурово заметил ему: «Какая бы ни была мать, а она родней чужой» (V, 197). Весьма характерно, что в своем неприятии кадетов, в нравственном отрицании всего, что было связано с белогвардейским движением, Григорий опирался на идеи, не укладывающиеся в рамки донского сепаратизма и далеко выходящие за пределы целей и задач Вешепского восстания. Его позиция определялась идеями, навеянными революционным пробуждением масс, патриотическими чувствами, обретшими исключительную напряженность в обстановке гражданской войны и иностранной интервенции. Все это заставляет вдумчивей отнестись к мотивам, которые побудили Григория остаться в Новороссийске.

Необходимо помнить, что крестьянская масса, подверженная колебаниям в обстановке острейшей классовой борьбы, разрухи, невероятно измотанная войнами и голодом, не утратила патриотического чувства ответственности за судьбу отчизны, которое стало одним из факторов ее сближения с революцией, роста ее самосознания. Выясняя причины успеха симпатий крестьянских масс к большевикам, В. И. Ленин писал: «... что это такое — случайность, проявление бесхарактерности, колебания, которые не имеют под собой никакой почвы, или, наоборот, это про-

цесс, который имеет глубокие социальные корни. Если мы взглянем на этот вопрос в целом с точки зрения теоретически установленных отношений пролетариата к среднему крестьянству, с точки зрения истории нашей революции, мы увидим, что сомневаться в ответе нельзя. Это поворот *не случайный, не личный*. Он касается миллионов и миллионов людей, которые поставлены в России в положение среднего крестьянства, или соответствующее среднему крестьянству. Поворот касается всей мелкобуржуазной демократии. Она шла против нас с озлоблением, доходящим до бешенства, потому что мы должны были ломать все ее патристические чувства. А история сделала так, что патриотизм теперь поворачивает в нашу сторону. Ведь ясно, что нельзя свергнуть большевиков иначе, как иностранными штыками... Патриотизм толкает ее теперь к нам, — так вышло, так заставила ее действовать история».¹⁸

Григория Мелехова эти процессы затронули непосредственно, что и свидетельствует о направлении его эволюции, соотносенной с исторической судьбой и социальными исканиями широких крестьянских масс в один из самых драматических моментов гражданской войны. Характер Григория, следовательно, открыт воздействию истории и не утратил восприимчивости к добру и справедливости, несмотря на то, что его сознание было затуманено иллюзиями донского сепаратизма, а пролитая в борьбе кровь ожесточила сердце.

Шолохов, рисуя образ Григория, ни на минуту не теряет ощущения исторической перспективы, постоянно напоминает о том, что революция — это сила, апеллирующая к лучшим началам человека, и что мера оценки человека определяется его способностью внимать ее требованиям. Писатель широко и последовательно осуществляет свое намерение показать гуманизм революции как историческое деяние, обращенное к лучшим потенциям человека, ищет все новые и новые пути психологического анализа. Известно, что определяющим критерием оценки человека являются его дела. «... по каким признакам судить нам о реальных „помыслах и чувствах“ реальных личностей?» — спрашивал В. И. Ленин и отвечал: «Понятно, что такой признак может быть лишь один: *действия* этих личностей, — а так как речь идет только об общественных „помыслах и чувствах“, то следует добавить еще: *общественные действия* личностей...»¹⁹

Однако перед художником, освещающим «помыслы и чувства» человека, встают и специфические задачи, решение которых требует учета не только «действия», но и анализа мотивов этих действий, нравственного состояния, в котором находится человек, осуществляя те или иные действия.

Григорий Мелехов — натура впечатлительная, остро реагирующая на факты бытия, и состояние его души, настроения, владеющие им в разной обстановке, в различные моменты, как правило, точно отражают характер его истинных жизненных связей и выступают одним из гибких средств психологического анализа. Было уже замечено, что он неизменно испытывал подъем душевных сил, когда был захвачен «делом по совести». Таково было признание самого Григория, терзающегося при мысли о том, что приходится бороться за чуждые казакам интересы в рядах белой армии: «Я им чужой от головы до пяток» (V, 89).

Необходимо, следовательно, внести уточнение в традиционное утверждение, что единственным источником терзаний, причиной нравственного кризиса Григория являлась его социальная двойственность, промежуточность позиции. Надо помнить, что Григорий, имея в виду двойственность своего положения и обозначая именами Листницкого и Копевого

¹⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 28, стр. 187—188, 189.

¹⁹ Там же, т. 1, стр. 385.

противоборствующие силы, рассматривал приход в лагерь революции как единственно приемлемую для себя возможность преодоления этой промежуточности. Таково было его субъективное самосознание, именно в этом направлении и лежала перспектива его развития, если доверяться тем нравственным залогам, которые содержались в его характере. Поэтому не случайно его кратковременное пребывание у красных, как правило, ознаменовывается обретением душевного равновесия, нравственной устойчивости.

Еще находясь в отряде Подтелкова, Григорий не только исправно служил, был умелым командиром, но и активно интересовался политической жизнью Дона. Фронтовой большевизм был ему явно по душе, несмотря на то, что в родном курене это не встретило ни сочувствия, ни одобрения. Нелегко Григорию далось решение, принятое в Новороссийске.

В этом проступает определенная закономерность: служба неправому делу изнуряет Григория, приводит к опустошению, к ослаблению и угасанию тех высоких природных качеств, которые составляют источник его очарования; возникновение и углубление связи с революционным делом, служба в лагере красных неизменно приводит к нравственному подъему, восстанавливает душевное равновесие, пробуждает то лучшее, что коренилось в его характере. Данная закономерность, вытекающая из объективных свойств материала и из идейно-философской концепции романа, получает сюжетное претворение в существенном различии мотивов, которые обуславливают появление Григория на стороне тех или иных противоборствующих сил.

Казалось бы, в Новороссийске и должна была фактически завершиться судьба Мелехова, наконец вступившего на твердый берег, получившего возможность «замолить грехи» и обрести место в новой жизни.

Надо заметить, что в субъективных свойствах характера героя и в складывающихся обстоятельствах содержались предпосылки подобного решения. Уже было показано, что намерения Григория заслужить прощение у народа носило серьезный характер. О том, что он сражался против белополяков и врангелевцев так, как если бы это дело было ему «по совести», свидетельствует рассказ Прохора Зыкова, наблюдавшего Григория в бою: «Возле одного местечка повел он нас в атаку. На моих глазах четырех ихних уланов срубил. Он же, проклятый, левша сызмальства, вот он и доставал их с обеих сторон... После боя сам Буденный перед строем с ним ручкался, и благодарность эскадрону и ему была» (V, 310).

Известно, что действующие в ту пору законы предоставляли возможность искупить преступления перед революцией, совершенные в обстановке гражданской войны.

Сам Шолохов в беседе с болгарскими писателями 12 июля 1951 года заметил, что люди типа Григория Мелехова после революции обрели прочное место в новой жизни: «Меня спрашивают, какова судьба людей типа Григория Мелехова. Людей этого типа советская власть вывела из тупика, в каком они оказались. Некоторые из них избрали окончательный разрыв с советской действительностью, большинство же сблизилось с советской властью. Они участвовали в Советской Армии во время Отечественной войны, участвуют в народном строительстве».²⁰

Характерно, что сделанное писателем обобщение получило свою реализацию в судьбах людей, которые послужили прототипом Григория Мелехова.

Почему же Шолохов не посчитался не только с фактами, связанными с судьбой прототипов Григория Мелехова, но и с тем, что, по словам самого писателя, «большинство» тех, чей путь в революции был отмечен

²⁰ «Литературен фронт», София, 1951, 2 июля.

2 Русская литература, № 2, 1965 г.

тяжкими заблуждениями, «сблизились с советской властью»? Не ущемлялись ли интересы типичности решением, принятым писателем? До сих пор памятны настойчивые требования критики, полагавшей, что наиболее естественно и закономерно было писателю поставить точку в момент прихода Григория в Красную армию или даже вернуть его в родной хутор большевиком. В подобных требованиях была своя логика. Возможно навеянная не только верой в гуманизм как коренную закономерность социалистической революции, но и складывающейся литературной традицией, воплощающей эту закономерность, как правило, в форме прямого утверждения. Когда это согласовывалось с замыслом писателя, то подобное решение не приносило существенного урона ни философской глубине, ни художественной убедительности. Достаточно, например, вспомнить образ Вадима Рощина из трилогии А. Толстого «Хождение по мукам», путь которого, отмеченный тяжкими преступлениями перед народом и революцией, завершился полным идейным и нравственным преобразованием, обретением большого человеческого счастья на обновленной революцией родной земле. Памятная встреча и беседа Рощина с большевиком Чугаем явилась тем рубежом, который внес перелом в его судьбу. Разум и гуманизм революции получили в образе Чугая монументально эпическое воплощение, проявились как бы в чистом, несложном виде.

В судьбе героев трилогии «Хождение по мукам» отразилась закономерность прихода в революцию той части интеллигенции, которой были дороги демократические традиции русской культуры, идеалы человечности, добра и справедливости. Хотя их путь и был «хождением по мукам», тяжкие испытания и суровые уроки этого пути ознаменовались духовным очищением Рощина и Телегина, Даши и Кати. Драматическая коллизия, составившая сюжетный нерв трилогии, оказалась преодоленной и снятой в победе революционного народа, в нравственном возрождении героев. Дух исторического оптимизма одерживает полную победу и получает выражение в заключительных словах трилогии, содержащих обобщение, отменяющее возможность каких-либо осложнений в судьбе героев трилогии в будущем: «Рощин — Кате на ухо шопотом:

— Ты понимаешь — какой смысл приобретают все наши усилия, пролитая кровь, все безвестные и молчаливые муки... Мир будет нами перестраиваться для добра... Все в этом зале готовы отдать за это жизнь... Это не вымысел, — они тебе покажут шрамы и синеватые пятна от пуль... И это — на моей родине, и это — Россия...»²¹

А. Толстой непосредственно соотнес путь своих героев с закономерностью эпохи, выражающейся в том, что большинство интеллигентов типа Телегина и Рощина действительно преодолели свои временные заблуждения и «сблизились» с советской властью.

Шолохов не остановился у черты, обозначенной складывающейся литературной традицией, ибо его замысел обнимал более широкий круг проблем, сопрягая эпоху гражданской войны с последующими этапами революции и предусматривая освещение конфликтов, закономерно и неизбежно порождаемых революционной ломкой старого мира, в широкой исторической перспективе. Примечательно, что грань, которой отмечены своеобразие и масштаб шолоховской концепции, с поразительной наглядностью проступает в композиционной структуре «Тихого Дона» по сравнению, например, с композицией трилогии А. Толстого. Трилогию «Хождение по мукам» обрамляют картины-обобщения, которые в своей контрастности доносят ощущение глубины изменений, происшедших в жизни страны, и как бы прочерчивают исторические рубежи в пано-

²¹ Алексей Толстой, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1959, стр. 417.

раме событий и судьбах героев. Известно, что роман «Сестры» открывается картиной предвоенного Петербурга с его лихорадочным пульсом и предчувствием близящейся катастрофы, а «Хмурое утро» завершается словами, навевающими мысль о том, что все испытания, связанные с «хождением по мукам», — достояние былого, впереди лишь широкие, светлые горизонты исторического творчества и личного счастья: «Жребий брошен! — говорил человек у карты, опираясь на кий, как на копье. — Мы за баррикадами боремся за наше и за мировое право — раз и навсегда покончить с эксплуатацией человека человеком».²² Движущаяся панорама времени замкнулась, обрела свои границы, жесткие композиционные очертания.

Истоки «Тихого Дона» — у порога мелеховского куреня; на тропинке, ведущей от берега Дона к родному базу, происходит и последняя встреча с Григорием: «Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» (V, 495).

Чтобы понять глубокую художественную целесообразность и эффективность подобной структуры произведения, следует привести слова Романа Роллана о композиции «Войны и мира» Л. Толстого: «Меня вначале сбили с толку некоторые архитектурные особенности, таинственное величие которых я впоследствии постиг, — вход и выход через маленькие двери, причем последняя дверь так и остается открытой... Начало и конец показались мне несоразмерными с грандиозностью здания в целом... Потом я понял... Уже при этом первом чтении я смутно чувствовал: произведение не начинается и не кончается, как сама жизнь. Да оно и есть жизнь, всегда движущаяся».²³

Очевидно, что и в «Тихом Доне» — «вход и выход через маленькие двери» (как же иначе определишь обрамляющие эпопею эпизоды), и в «Тихом Доне» «последняя дверь так и остается открытой...» (фабульного завершения судьба Григория не получила)... При чтении шолоховского романа возникает ощущение непрекращающегося движения жизни, иллюзия которого стирает грань между жизнью и ее художественным отражением. Очевидная близость композиционных принципов «Войны и мира» и «Тихого Дона» не является следствием прямого заимствования, а объясняется прежде всего известной общностью творческих задач: показать море народной жизни, взволнованное величайшими историческими событиями. Вот поэтому и в «Войне и мире», и в «Тихом Доне» «начало и конец» кажутся «несоразмерными с грандиозностью здания в целом», ибо индивидуальная судьба отдельных людей важна лишь постольку, поскольку она соотносится с судьбами народа, с ходом истории. Поэтому замеченная Роменом Ролланом «несоразмерность» носит мнимый характер, она лишь резко подчеркивает мысль о том, что человек и его судьба предельно сближены с народом, с жизнью эпохи и измеряются масштабом истории.

Близость композиционной структуры «Войны и мира» и «Тихого Дона» не помешала Шолохову художественно воплотить принципиально новую концепцию истории и человека. Шолохов, освещая путь Григория, не поставил точку в тот момент, когда герой находился в рядах Красной армии, хотя, как уже было сказано, на это имелось основания в действительности, в этом направлении его подталкивала критика и даже читатели, потому что концепция его романа не сводилась к судьбам казачества в годы гражданской войны, а обнимала широкий круг проблем

²² Там же.

²³ Цит. по: Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. «Советский писатель», М., 1961, стр. 154.

социалистической революции с ее противоречиями и конфликтами, связанными с судьбами крестьянства.

Теперь уже стало «общим местом» утверждать, что Шолохов принял единственно правильное решение, подготовленное всем развитием сюжета, идя на трагическое осложнение судьбы Григория Мелехова в конце «Тихого Дона».

Неоднократно высказывалось мнение, что писатель не показал подробно Григория в Конной Буденного якобы потому, что служба у красных не затрагивала его сердца, не касалась нравственных основ его личности, была лишь способом замолить грехи, избежать справедливого возмездия за участие в мятеже. Подобное суждение возможно лишь при полном игнорировании индивидуального своеобразия характера, которому ни в малейшей мере не были свойственны ни лицемерие, ни лживость, ни приспособленчество. Высказанная им еще Копылову мысль о том, что главное в достижении победы — это «дело, за какое в бой идешь» (V, 90), идеально гармонировала с его прямой, благородной натурой. Поэтому рассуждения о том, что в Первой Конной Григорий сражался за чуждые ему интересы, неправомерны. Он сражался там за идеалы, не в полной мере осознанные им, не во всем объеме и полноте осмысленные, но приемлемые в главном, ибо то была борьба за свободу родины, против интервентов, то были давние его враги: генералы и офицеры, представители барства, неприязнь к которым была старинной и непреходящей.

Григорий Мелехов возвращался в хутор Татарский как демобилизованный красный командир нравственно очищенным, обретшим равновесие, преодолевшим тот душевный кризис, печать которого так резко обозначилась на его облике в дни мятежа. Определенные авторские намерения проявились в том, что Григорий дается через восприятие подводчицы Зовутки, впервые увидевшей его. Ее впечатление обладало силой непосредственности, ничем не было осложнено. «Он не дюже старый, хоть и седой. И какой-то чудаковатый, — думала она. — Все глаза прижмуряет, чего он их прижмуряет? Как, скажи, уж такой он уморенный, как, скажи, на нем воза возили. . .» (V, 356).

Хотя и седина покрывала его голову, и глаза устало прижмурены, облик Григория все же вызывает симпатию, навевает светлое чувство. Усталость, нечеловеческая усталость лежит на нем. Но в голосе, в сочувственной интонации его вопросов к Зовутке, у которой война отняла мужа, тяжкую ношу мужских забот взвалила на ее плечи, проявляется то гуманное, человеческое, что было скрыто в его душе. «Бедная ты, несчастная, зовутка! — сожалеюще сказал он. — Двадцать годков тебе, а как тебя жизнь выездила. . .» (V, 358).

Не пожелал Григорий въехать на быках в родной хутор, ибо была дорога честь красного командира. Он возвращался домой с сознанием своего права на мирную жизнь, с честными намерениями и чистыми помыслами. Его возвращение в родной дом, к труду и детям, любимой женщине предваряется исполненным глубочайшего философского смысла размышлением автора о тяжких последствиях войны: «Приходил домой какой-нибудь оборванный, обовшивевший и худой, но долгожданный хозяин, и в хате начиналась радостная, бестолковая суета: грели воду для черного от грязи служивого, дети наперебой старались услужить отцу и караулили каждое его движение, растерявшаяся от счастья хозяйка то кидалась накрывать на стол, то бежала к сундуку, чтобы достать чистую пару мужниного белья. А бельишко, как на грех, оказывалось не заптопанным, а дрожащие пальцы хозяйки никак не могли продеть нитку в игольное ушко. . . В эту счастливую минуту даже дворовой собаке, которая издали узнала хозяина и до порога бежала за ним, облизывая ему руки, разрешалось войти в дом; даже за разбитую посуду или пролитое молоко не попадало детям, и любой их проступок сходил безнаказанно. . .»

Не успевал хозяин переодеться после купанья, как уже в хату полно набивалось женщин. Приходили узнать о судьбе родных, пугливо и жадно ловили каждое слово служивого. А спустя немного какая-нибудь женщина выходила во двор, прижав ладони к залитому слезами лицу, шла по проулку, как слепая, не разбирая дороги, и вот уж в одном из домишек причитала по мертвому новая вдова и тонко вторили ей плачущие детские голоса. Так было в те дни в Татарском: радость, вступая в один дом, вводила в другой неизбывное горе» (V, 311).

Казалось бы, все сулит радость в мелеховском курене. Не дождалась своего сына только Ильинична, а детишки и Аксинья истосковались по родному человеку; их любовь, их тоска, их незащищенное сердце вступает в повествование как мотив, с которым невозможно не считаться при решении проблем, связанных с образом Григория. Авторская тенденция проявляется в сложной совокупности различных компонентов романа. И здесь для правильного понимания концепции «Тихого Дона» немаловажное значение имеет тональность описаний, соотношенность их между собой. Погружаясь в мечты Григория о мирной жизни, читатель не может не вспомнить об его осиротелых детях, об Аксинье, сила и глубина любви которой, к этому времени облагороженной проснувшимся чувством к детям Григория, пробуждает желание благополучного завершения сюжета. Такова логика непосредственного отклика на мысли и стремления героя «Тихого Дона». Шолохов же в памятной беседе с Анатолием Калининским заметил: «Всем не потрафишь. Ведь пишут же: Григорий Мелехов должен остаться живым. Всем хочется хорошего, легкого конца. А если, скажем, конец будет пасмурным?»²⁴

То было сказано в августе 1938 года, именно в те дни, вероятно, и было найдено решение судьбы Григория и развязка «Тихого Дона».

Ранним осенним утром вернулся в родной курень Григорий Мелехов — демобилизованный красный командир. Мать он уже не застал в живых. Безмерным было счастье Аксиньи, а дети... Перед читателем возникает тема порушенного детства, тяжелого недетского горя, сделавшего их не по годам сдержанными, вызывая проявления, не свойственные детской душе. На следующий день, посетив родные могилки, Григорий думал о детях: «Какие-то они стали не по летам сдержанные, молчаливые, не такие, какими были при матери» (V, 374).

Шолохов широко осуществляет психологическое обоснование идеи желательности благополучного исхода, снятия трагической коллизии. Однако желаемое, как субъективная реакция, вызванная судьбой героя, никогда не способно обнять всей противоречивой сложности проблемы и не может выступать универсальным принципом художественности. Когда желаемое ставится над сущим, разрушается правда искусства. Об этом писал еще Гегель, имея в виду, вероятно, те произведения буржуазного искусства, в которых интересы мещанского благонравия и благополучия торжествуют над объективной правдой действительности: «... Аристотель, как известно, видел подлинное действие трагедии в том, что она должна возбудить и очистить страх и сострадание. Заявляя так, Аристотель понимал под этим не просто чувство согласия или несогласия с моим субъективным состоянием, приятное или неприятное, нравящееся или отталкивающее — это самое поверхностное из всех определений, которые только в новейшее время решили сделать принципом успеха и неуспеха».²⁵

Шолохов сурово отбросил «это самое поверхностное из всех определений», заметив: «Всем хочется хорошего, легкого конца. А если, скажем, конец будет пасмурным?»

²⁴ А. Калинин. У автора «Тихого Дона». «Комсомольская правда», 1940, № 7, 9 января.

²⁵ Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 365.

На следующий день по прибытии произошел разговор между Григорием Мелеховым и Михаилом Кошевым, внесший крутой перелом в течение сюжета. Надо сразу же заметить, что в этом диалоге столкнулись люди сильные, способные прямо смотреть правде в глаза. Григорий убежден, что честно служил в Красной Армии, что ранения дают ему возможность отстаивать свое право перед Советской властью: свои преступления он искупил кровью.

Михаил Кошевой такого права за ним не признает. В Григории он видит побежденного врага и требует, чтобы он безоговорочно капитулировал перед революционным правосудием, которому, по его убеждению, только и дано определить степень вины и меру наказания: «Ревтрибунал или Чека у тебя не будет спрашивать, чего ты хочешь и чего не хочешь, и торговаться с тобой не будут. Раз проштрафился — получи свой паек с довеском. За старые долги надобно платить сполна!» (V, 371).

Мелехов глубоко возмущен тем, что Кошевой не доверяет ему. Григорию становится ясно, что ему не следовало демобилизовываться из Красной Армии: «тогда и обошлось бы все для меня по-хорошему». Но логика характера не предоставляла автору другого решения. Примечательно, что Григорий Мелехов, откровенно признавая свою промежуточность, фактически разграничивает мотивы, которые его отъединяли от белых и от красных. Он считает естественным, что у белых он был чужой, на подозрении: «Да и как могло быть иначе? Сын хлебороба, безграмотный казак, — какая я им родня? Не верили они мне!» (V, 380). Другое дело — красные. Хотя Григорий и говорит, что потом и у красных так же вышло, но, по существу, — далеко не так. Недоверие белых его не обижало, зато как только он заметил, что комиссары не сводят с него глаз в бою, его охватила горькая обида — «сердце заглодало»: «Остатнее время я этого недоверия уже терпеть не мог больше. От жару ить и камень лопається» (V, 380).

Обладал ли Григорий нравственным правом на обиду, имелись ли основания по-другому относиться к нему? Если не выходить за пределы личности героя, то надо ответить на этот вопрос утвердительно: «И я сначала — ты же знаешь это — с великой душой служил советской власти...» (V, 380). Поэтому и тяжелой была обида, бурной — реакция на недоверие. То был момент, когда характер Григория, испытывая воздействие противоборствующих сил, начинал утверждаться в верности революционному долгу, которому он служил не только по необходимости, но от души, искренне. Но проявление недоверия, обусловленное обстановкой, экспрессивность реакции на это недоверие, обусловленное индивидуальными свойствами характера, помешали осуществиться намечившейся перспективе, вернули характер в прежнее состояние внутренней неустойчивости, которая заставляла страдать, мучиться, порождала усталость. Перелом, происшедший в душе Григория, получил отражение даже в портретных характеристиках. Вспомним, каким увидел его Прохор в первый месяц службы у Буденного: «Переменился он, как в Красную Армию заступил, веселый из себя стал, гладкий как мерин» (V, 389). А внимательные глаза подводчицы Зовутки заметили следы нечеловеческой усталости: «Как, скажи, уж такой он уморенный, как, скажи, на нем воза возили...» (V, 356).

Шолохов внимательно вглядывается в течение его чувств, в оттенки настроений, чтобы безошибочно прочертить сюжетную линию эволюции его характера в соотнесенности с движущимся историческим потоком, несущим героя. Разговор с Прохором уже многое прояснил, дальше события развертываются стремительно: Григорий отправляется в Вешки, проходит регистрацию в военкомате, где ему было предложено встать на учет в политбюро Чека как бывшему командиру повстанцев. Создается драматическая ситуация: Григорий колеблется, его охватывают сомнения

и страх. Встреча с Фоминым, сообщившим, что бывших офицеров арестовывают пачками и что в округе стало беспокойно, усугубила опасения Григория и привела к формально неожиданной, но глубоко психологически мотивированной развязке: пришло решение не уклоняться от явки в Чека.

Рассмотренная глава поражает стремительностью действия, сюжетной целеустремленностью: картина безмолвного хутора в раннюю утреннюю пору; отрешенность, навеянная мыслями о дорогих могилках; дверь, ведущая в помещение Чека, и Григорий, переступающий ее порог... Однако пафос главы — в глубоком раскрытии внутреннего мира героя: громадная скорость сюжетного действия, крутые переломы в течении событий и создают условия для психологического исследования. Во взгляде Григория на свое положение, в его мыслях о собственной судьбе появилась та мужественная трезвость и благородная суровость, невольно роднящая их с шолоховским пониманием правды, жестковатой прямоты в следовании ее требованиям. Как ни тяжело было Григорию, он не теряет самообладания, мужественно оценивает себя, трезво взвешивает шансы. Чувство суровой самокритики выступает как признак его духовного роста, благородной способности подняться над эгоистическим инстинктом. Никакого любования собой, даже намек на индивидуалистическую самососредоточенность, обличающую натуру узкую и глухую, невозможно в нем уловить. Он познал меру вещей в суровых испытаниях эпохи, и жизнь ему теперь дорога лишь своей возможностью выполнить долг отца перед детьми, труженника — перед землей. Мотив суровой самооценки и мужественного признания ответственности за свои преступления звучит все напряженнее, косвенно утверждая мысль о его социальной и нравственной ценности, о духовных возможностях, таящихся в его натуре. Насколько беспощаден был Григорий к себе, свидетельствуют исполненные иронии и трезвого реализма его размышления, своеобразно обрамляющие главу: «В глупой, ребячьей наивности он предполагал, что достаточно вернуться домой, сменить шинель на зипун, и все пойдет как по-писанному: никто ему слова не скажет, никто не упрекнет, все устроится само собой, и будет он жить да поживать мирным хлеборобом и примерным семьянином. Нет, не так это просто выглядит на самом деле» (V, 374—375). И дальше: «Поднимаясь по каменным ступенькам двухэтажного здания политбюро, он думал: «Кончать — так поскорее, нечего тянуть! Умел, Григорий, шкодить — умей и ответ держать!» (V, 384).

Правда, в первом случае, в эмоциональной окраске размышлений есть оттенок, идущий и от автора, зато замыкающие главу слова, исполненные горечи и презрительной иронии, — это самооценка героя в ее чистом виде. Так даже в пределах одной главы, но крайне насыщенной и драматичной, проявилась тенденция развития характера: уроки, преподаваемые действительностью, выступают как внутренняя сила этого развития.

Создается целостное представление о нравственном состоянии Григория, о возможностях его характера, о наиболее вероятной перспективе, если исходить лишь из его внутреннего состояния. Но Шолохов закрепляет представление о нем и в портрете, скупом по внешним приметам, но чрезвычайно психологически емком. Таким увидел Григория Прохор, но в его впечатлении заметен элемент объективации: «Опаленное солнцем и ветрами лицо Григория горело густым, бурым румянцем, лишь у самых корней зачесанных назад волос кожа светилась матовой белизной. Он был спокоен, этот выдавший виды служивый, с которым война и невзгоды сроднили Прохора. Слегка припухшие глаза его смотрели хмуро, с суровой усталостью» (V, 379).

Усиливается ощущение неразрешимости складывающейся трагической ситуации. Если схематично воспроизвести ход последующих собы-

тий, то впечатление предопределенности трагического исхода становится еще более отчетливым. Вернувшийся с регистрации из Вешенской Григорий окончательно убедился, что ему ареста и даже расстрела не избежать. Столкновение с подвыпившим батареем Крамсковым, обратившимся к Григорию как к отцу-командиру с призывом «перевоевать», убедило его в том, что обстановка в хуторе накалена в связи с недовольством продразверсткой. Созрело решение — на время скрыться, уйти. Предупреждение о том, что Кошевой настаивает перед приехавшими из станицы уполномоченными на его немедленном аресте, ускоряет развязку: Григорий бежит из Татарского, скрывается по глухим углам, избирает добровольное заточение как временный выход из положения.

По дороге в хутор Рубежный, место очередного его пристанища, Григория захватывают фоминцы. Он вновь оказался на изломе времен. Шолохов ставит его лицом к событиям, которые приобретают все более угрожающий характер. Батарея Крамсков, с его призывом «перевоевать», и настойчивое требование Кошевого немедленно арестовать Григория, продиктованное не только обстановкой, но и неприязнью к нему, разрушили последнюю надежду на благополучный исход, заставили оторваться от детей и от семьи, угасили на мгновение вспыхнувшее чувство ответственности и стыда перед человеком в политбюро, который напрасно будет его ожидать на очередную явку. Григорий раздираем противоречивыми чувствами. Две возможности скрыты в субъективных свойствах его сознания, в положении, которое создалось. С одной стороны, он отчетливо понимает невозможность, нежелательность, безнадежность борьбы с советской властью, поэтому такой резкой была его отповедь подгулявшему батареецу (уроки Вешенского восстания не прошли даром); с другой — сам Григорий понял, насколько реальна опасность ареста и даже расстрела: напряженная обстановка в округе и непримиримая позиция Кошевого, осуществляющего революционную законность в Татарском, не оставляли ему почти никакой надежды на благополучный исход. Григорий бежит, покидая детей и Аксинью, расставаясь с последней гарантией своего гражданского права, которую предоставляла ему служба у Буденного, звание красного командира.

Казалось бы, сбылось предвидение Михаила Кошевого: «Как волка ни корми, он все в лес смотрит». Спустя два месяца Григорий очутился в волчьей стае, в банде Фомина. Спор Кошевого с Григорием по всем данным окончился полной победой первого. Однако фактически это далеко не так. Спор не прекратился, только теперь все энергичней и энергичней начинает звучать голос автора, осуществляющего свою волю как художественно реализованное право истории на суд нелюбезный и справедливый.

В критике уже была высказана плодотворная мысль о том, что, приведя Григория Мелехова в банду Фомина, писатель казнил своего героя зрелищем кровавой пародии на идеалы, которые он некогда исповедывал и защищал с оружием в руках в дни Вешенского мятежа. Григорий с болью в сердце видел, насколько страшным является положение, в котором он оказался.

На последних страницах «Тихого Дона» Григорий Мелехов предстает совершенно сломленным, опустошенным человеком. В критике уже стало традиционным утверждать, что, мол, таков суровый приговор писателя-гуманиста, такова сила возмездия за вольные и невольные преступления перед народом. Л. Якименко, например, пишет: «В конце книги Григорий Мелехов лишается всяких характерных черт. И в этой бедности его внешнего облика выразилась вся глубина духовного опустошения, того краха, которым завершилась его жизнь».²⁶

²⁶ Л. Якименко. «Тихий Дон» М. Шолохова, стр. 449.

Исследователи, восхищаясь суровым мужеством Шолохова, рассматривают это мужество писателя-реалиста только в связи с его отношением к Григорию Мелехову. Даже гибель Аксиньи иные критики вносят в список его преступлений, чтобы обосновать право художника на бескомпромиссный приговор своему герою.²⁷

Однако в «Тихом Доне» все обстоит сложнее, и отношение Шолохова к Григорию в конце романа лишено прямолинейной категоричности и схематизма. Поэтому крайне необходимо судьбу Мелехова на последних этапах его пути рассмотреть в более широком плане, имея в виду, что тот или иной исход его судьбы касается не только его самого, но затрагивает и других. Речь идет прежде всего об Аксинье и детях Григория — Мишатке и Полюшке, с образами которых в «Тихом Доне» связана тема женского очарования, чистой, незапятнанной детской нежности как высших гуманистических ценностей. Шолохов, изображая самоотверженную, возвышенную и земную любовь Аксиньи, трепет отзывчивого и легко ранимого сердца ребенка как высшее проявление естественных начал жизни, не отчуждает, однако, эти чувства от конкретных условий исторического, социального бытия. Поэтому, соприкасаясь с Л. Толстым, утверждавшим естественное начало как вечное в своей гармонии и красоте, автор «Тихого Дона» резче, активнее ставит вопрос о характере социального жизнеустройства, которому в конце концов принадлежит решающая роль в осуществлении счастья, в реализации возможностей, заложенных в природных свойствах человека.

По своему психологическому складу, по гордой непокорности, силе и непосредственности эмоционального отклика на окружающий мир, по абсолютной нравственной чистоте и искренности Аксинья безусловно в какой-то степени повторяет нравственный облик Григория Мелехова. Но если Григорий все богатство и силу своей необузданной природы раскрывал, принимая участие в исторических событиях, то мир Аксиньи ограничен семьей, домом, хутором. Ее неутоленная жажда счастья вылилась в любовь к Григорию, и эта любовь до конца дней станет для нее и радостью и горем, и счастьем и бедой — единственным смыслом, содержанием и оправданием ее жизни. Те нравственные силы, которые веками копились и кристаллизовались в народе, получили свое воплощение в женских образах «Тихого Дона». Если Ильинична олицетворяла неизбывную силу материнского чувства, а Наталья несла в себе трепет верного сердца, нежного и требовательного, то в Аксинье с небывалой мощью оказалась воплощенной любовь самоотверженная, не заботящаяся ни о чем, кроме своего утоления в ответном чувстве любимого, пренебрегающая всем: и властью традиций, и мнением окружающих, и тяготами жизни, и даже любыми лишениями и опасностями.

Ничто оказалось не в силах разрушить или запятнать ее образ: ни изнурительная работа, подчас посильная лишь мужским рукам, ни бесприютность неустроенной жизни, ни «железные кулаки» Степана Астахова, ни горькая связь с Листницким, ни годы с их беспощадной непререкаемостью. Сколько раз она покидала астаховский курень, отправлялась в путь на поиски счастья, смело вверяя свою судьбу Григорию. Так было, когда они тайком уходили в Ягодное, не страшась горькой и считавшейся позорной батрацкой доли: «— Ты и не спросишь, куда я тебя веду. Может, до первого яра, а там спихну? — улыбнулся в темноту Григорий.

— Все одно уж мне. Доигралась. — Голос Аксиньи звякнул невеселым смехом...» (II, 179—180).

²⁷ См., например: Б. Дайреджиев. О «Тихом Доне». «Советский писатель», М., 1962, стр. 146.

Вновь тронулась Аксинья в путь, когда Григорий, подхваченный волной отступления разбитых белых армий, позвал ее с собой: «Она улыбалась, ощущая всем телом присутствие Григория, и уже не думала ни о том, какой ценою досталось ей это счастье, ни о будущем, которое было задернуто такой же темной мглой, как и эти степные, манящие вдаль, горизонты» (V, 253—254).

С призрачной мечтой о счастье пошла она за Григорием, когда он, убежав из банды, попытался скрыться в дальних краях: «... сегодня весь мир казался ей ликующим и светлым, словно после благодатного летнего ливня. „Найдем и мы свою долю!“ — думала она, рассеянно глядя на резные дубовые листья, вспыхнувшие под косыми лучами восходящего солнца» (V, 485—486).

Но в природе, вокруг Аксиньи, стерегущей беспокойный сон Григория, мелькают тревожные знаки. Все более сильным становится желание предотвратить надвигающееся: таким неоспоримым является право Аксиньи на счастье, олицетворенное в Григории, что чувство сострадания, любви невольно переносится и на него. Рождается, усиливается и углубляется гуманистическая тема, которая звучит все шире и проникновеннее, определяя колорит и тональность повествования. Все противится неотвратимо надвигающейся развязке. Склонившись над дремлющим Григорием, Аксинья тихо рассказывала о пережитом без него, о детях, оставленных на попечение Дуняшки.

В сложном переплетении мотивов, относящихся к Григорию в восьмой части «Тихого Дона», определенная роль принадлежит образам его детей, детство которых было омрачено ранней смертью матери, кончиной бабушки и вся безотчетная надежда которых была связана с отцом. С ними связана тема человечности как высшей ценности, не подвластной никаким внешним обстоятельствам, не соизмеримой ни с чем в своей абсолютной нравственной красоте. Автор «Тихого Дона» в бескомпромиссности своего утверждения этой темы является достойным наследником классической русской литературы, особенно Достоевского, для которого неприемлема была гармония мирового жизнеустройства, купленная ценой слезы ребенка... Аксинья и дети олицетворяют прекрасные силы мира, в которых Григорий ищет нравственную опору для себя. Но и для них он — родной человек, без которого потускнеют краски мира, померкнет радость бытия, осиротелой станет жизнь. Пусть жизнь безостановочна в своем вечном движении и обновлении, но для них, детей Григория, для Аксиньи она уже не принесет ничего, что заменило бы отца и любимого; эта утрата для них стала бы невознаграждаемой — для доверчивого и бесхитростного детского сердца, для любящей женщины. Все нарастающий и усиливающийся мотив сострадания, гуманистической взволнованности, связанной с образами детей, Полюшки и Мипатки, создает эмоциональную атмосферу участия и вокруг образа Григория.

Григорий Мелехов стал у черты. Позади путь заблуждений, ошибок и утрат, искренних попыток их преодоления, путь, сопровождавшийся драматическими коллизиями, нередко ставившими его на грань жизненной и духовной катастрофы. Но на всех этапах этого пути он не утрачивал качеств своей незаурядной самобытной натуры. Любой его поступок, какими бы побуждениями он ни был рожден, несет печать его личности, яркой и богатой. Образ Григория при всей сложности его судьбы, при всех опустошениях, какие жестокие обстоятельства ни производили бы в его душе, никогда не терял своей цельности, которую придает характеру ярко выраженная его индивидуальность. Гениальное мастерство художника встретилось с благодарной натурой, вобравшей многие ценности, содержащиеся в народном характере, и был создан образ, отличающийся глубокой социальной типичностью, национальным своеобразием и четко индивидуальным складом, неповторимыми чертами нравственного облика.

Именно в этом надо видеть одну из примет характера трагического, ибо пробность, текучая зыбкость психики, мелкость души, рефлектирующая раздвоенность несовместимы с представлением об истинно трагическом.

Трагедия может быть заразительна только тогда, — принципиально замечено в статье о трагическом в «Большой Японской Энциклопедии», — когда герой со всеми своими страданиями стоит выше уровня заурядных людей в силу особых черт своего характера и когда, при всей значимости и глубине своих страданий, герой борется, прилагая все свои силы, что оказываются свойственными его личности, поскольку он не теряет своей индивидуальности во всех своих страданиях, несмотря на интенсивность и глубину их.²⁸

В той же статье справедливо сказано, что «не может быть речи о трагическом, когда при описании невзгод в тяжелой судьбе героя у него не оказывается силы воли для борьбы за свою горькую долю. И если он проявляет слабость в силу своего мелкого характера, если события своей тяжестью подчиняют себе этого героя, подавляя его личность, то в таком случае фабула не произведет на нас трагического впечатления».²⁹

В приведенном рассуждении раскрываются, так сказать, нравственные истоки трагического, приметы истинно трагического характера, которые, как мы видели, в полной мере воплощены в образе героя «Тихого Дона», с его яркой, богато одаренной натурой, способностью энергично бороться за осуществление своего идеала при любых обстоятельствах. Однако при всей своей тонкости приведенное определение трагического не охватывает всей сложности характера и судьбы Григория Мелехова. Традиционное столкновение человека с жестоким миром, с несовершенством бытия как источник трагического не способно в полной мере объяснить трагедию героя «Тихого Дона».

Во всех сложившихся к настоящему времени концепциях (например, в работах Л. Якименко, А. Бритикова, Н. Маслина и др.) есть своя правда, ибо действительно Григорий Мелехов вместе с массой пережил историческое заблуждение, участвуя в контрреволюционном мятеже; ему были свойственны иллюзии, порожденные крестьянской двойственностью психологии и сословными предрассудками казачества; по наивности он пытался искать «третий путь», встал «на грань в борьбе двух начал» и пережил крушение этих иллюзий. Однако исследователи «Тихого Дона» недостаточно учитывали, что снятие противоречий, связанных со старым обществом, осуществляется не мгновенно, а в ходе длительного исторического движения. Поэтому проблему трагического в литературе, художественно исследующей и обобщающей начальный этап социалистической революции, невозможно ни понять, ни решить без ясного представления о том, что новые социальные условия как практическое осуществление идеи гуманного и разумного жизнеустройства не рождаются в чистом виде, а представляют собой сложное и противоречивое единство, где нередко старое выступает в форме крайней революционности, решительного и абсолютного отрицания всего, что связано с прошлым. А если так, то есть основание ставить вопрос о трагическом в условиях социалистической революции как столкновении между старым, выступающим в облике крайней революционности, и личностью, в силу этого лишающейся возможности осуществить себя в интересах исторической целесообразности в меру тех лучших качеств, которые в ней заложены. Таков один из аспектов трагического, приобретающий особую остроту в эпоху военного коммунизма, когда еще был ограничен опыт строительства нового мира, велико недоверие к старому и безмерна вера в любое новое,

²⁸ Цит. по: Юрий Боров. О трагическом. «Советский писатель», М., 1961, стр. 230.

²⁹ Там же, стр. 229.

что бы за ним ни скрывалось. Опрометчиво поэтому полагать, что революционная действительность не таила в себе тенденций, осложняющих осуществление личности во всей полноте ее сил, и заранее искать причины трагических коллизий только в прошлом или в субъективных свойствах личности, порожденных условиями прошлого. Гуманизм коммунистических идеалов реализуется в ходе исторического творчества, в процессе революционного преобразования жизни и перевоспитания человека. Шолохов в «Тихом Доне» показал возможность трагических конфликтов, порожденных противоречиями определенного этапа социалистической революции, историческую перспективу и неизбежность их преодоления, снятия в процессе развития и углубления завоеваний революции. Вот поэтому представляются односторонними существующие концепции образа Григория Мелехова, ибо в них его трагедия несколько отчуждается от объективных социально-исторических условий, как условий военного коммунизма, и рассматривается лишь как нечто, обращенное в прошлое или замкнутое в личности героя. Подобная трактовка сужала замысел «Тихого Дона» и его идейно-философское содержание. Не случайно оценки исследователей образа Григория Мелехова поразительно не совпадали с непосредственным читательским откликом на него: загадочным оставалось, почему герой, несущий тяжкий груз трагической вины, уходит из романа, сопровождаемый все усиливающимися мотивами скорби и сострадания, почему, по мере приближения к последней черте, нарастает у читателей протест, вызванный не только заблуждениями и преступлениями героя, но и тем, что в самой действительности недостаточно активными были силы, которые могли бы помочь преодолеть его состояние «на грани в борьбе двух начал» в интересах гуманизма и поставить его яркий характер, сильные, жилистые руки на службу правому делу.

Поэзией овеяна сцена пребывания Григория и Аксиньи в лесу. Весенняя природа полна очарования, покоя, оттеняющего смятение его души: «Обильная и густая роса лежала на траве, и трава от росы казалась сизой, а по косогору, где все еще тайлся утренний полумрак, она отсвечивала тусклой голубизной. В полураскрытых чашечках цветов дремали оранжевые шмели. Звенели над степью жаворонки, в хлебах, в душистом степном разнотравье, дробно выстукивали перепела: „Спать пора! Спать пора! Спать пора!“» (V, 484).

Пейзаж одушевляется, природа как бы исполнена милосердного стихийного стремления успокоить, отдалить надвигающуюся развязку. Григорий изображается в состоянии слияния с окружающим миром, усталой примиренности с ним. Мотив красоты и милосердия природы вновь с огромной силой вторгается в повествование: «И гремучая дробь перепелиного боя, и усыпляющее пение жаворонков, и теплый ветер, наплывавший из-за Дона с неостывших за ночь песков, — все располагало ко сну. Кому-кому, а Григорию, не спавшему много ночей подряд, пора было спать. Перепела уговорили его, и он, побежденный сном, закрыл глаза» (V, 484).

Напротив, природа исполнена тревожного предчувствия, как бы предупреждая затаившуюся среди ночного мрака опасность. Таково краткое пейзажное вступление сцены гибели Аксиньи: «Через два часа езды спустились с бугра к Чиру. На лугу кричали коростели, в камышистых заводях речки надсаживались лягушки, и где-то далеко и глухо стонала выпь».

Сплошные сады тянулись над речкой, неприветно чернея в тумане.

Неподалеку от мостика Григорий остановился. Полночное безмолвие царило в хуторе» (V, 488).

Тональность повествования, последовательность сменяющихся пейзажных картин навевают настроение тревоги. Именно такова эмоциональ-

ная окраска пейзажной зарисовки, непосредственно предшествующей трагической гибели Аксиньи. «Григорий уснул, так и не дослушав рассказа. Над головой его шептались под ветром листья молодого вяза. По лицу скользили желтые блики света. Аксинья долго целовала его закрытые глаза, а потом и сама уснула, прижавшись к руке Григория щекой, улыбаясь и во сне» (V, 488).

Вид спящих людей под сенью молодого вяза, обретших лишь во сне покой и счастье, поражает гармоничностью. Однако эта гармония неустойчива, возможна лишь во сне, не может для них явиться надежным убежищем. Последующие события разыгрываются с катастрофической быстротой. Описание гибели Аксиньи, потрясенной души Григория исполнено величавой простоты, трагической силы и гениальной проникновенности.

Слепой случайностью было то, что пуля настигла Аксинью в пути, но в этой случайности отразилась закономерность трагического исхода как следствия ошибочности пути, избранного героем. «Аксинья умерла на руках у Григория незадолго до рассвета...» Пластично, ощутимо передается сила горя, глубина потрясения, тяжесть удара, обрушившегося на Григория: «Неведомая сила толкнула его в грудь, и он попятился, упал навзничь, но тотчас же испуганно вскочил на ноги. И еще раз упал, больно ударившись обнаженной головой о камень. Потом, не поднимаясь с колен, вынул из ножен пашку, начал рыть могилу» (V, 490).

Покинула Аксинья мир, не обронив последнего прощального слова, унося с собой великую тайну нетленной красоты своего сердца. «Хоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете», — таким был мир, который покидала Аксинья, он сиял под лучами утреннего солнца, был прекрасен и светел этот мир природы, вечно живой и величественный. Казалось бы, вид сломленного утратой Григория, сжимающая сердце картина похорон Аксиньи среди пробуждающейся степи способны вполне передать глубину скорби, вызвать мысль о жестокой несправедливости судьбы, навеять чувство сострадания, заставить горько задуматься о том, кто же повинен в этой катастрофе... Григорий? — но горе его так велико, и становится трудно решить, что же потрясает сильнее: гибель Аксиньи или вид человека, о котором говорится: «...долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь. Теперь ему незачем было торопиться, все было кончено» (V, 490). Шолохов проявляет художнический такт, не заглядывая в душу Григория в этот момент: портрет его и образ мира, с которым теперь один на один он остался, призваны передать масштаб и глубину трагедии: «В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» (V, 490).

Мир природы, который недавно глазам Григория открывался ослепительным солнечным светом, теплым и ласковым, предстал теперь мрачным и зловещим. Исследователи образ-символ: «черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» — трактуют как образ, передающий «всю беспредельность душевной муки Григория, потерявшего Аксинью».³⁰ Подобная трактовка представляется неполной, узкой, ибо этот образ соотносен не только с душевным состоянием героя, с трагической сценой гибели Аксиньи, но и с концепцией романа в целом. В этом образе не только концентрированно воплощена отчужденная сущность Григория в минуту трагического потрясения, но и выражена активная позиция автора, его отношение к герою и к той совокупности обстоятельств, которые подвинули его к катастрофе. Печальная мелодия, синтезирующая и скорбь,

³⁰ Л. Якименко. «Тихий Дон» М. А. Шолохова, стр. 262.

и осуждение, и сострадание, получает свое развитие и углубление в пейзаже, развернутом под знаком психологического параллелизма.

«Ранней весной, когда сойдет снег и подсохнет полегшая за зиму трава, в степи начинаются весенние палы. Потоками струится подгоняемый ветром огонь, жадно пожирает он сухой аржанец, взлетает по высоким будыльям татарника, скользит по бурым верхушкам чернобыла, стелется по низинам... И после долго пахнет в степи горькой гарью от выжженной и потрескавшейся земли. Кругом весело зеленеет молодая трава, трепещут над нею в голубом небе бесчисленные жаворонки, пасутся на кормовитой зеленке пролетные гуси и вьют гнезда осевшие на лето стрепета. А там, где прошли палы, зловеще чернеет мертвая, обуглившаяся земля. Не гнездует на ней птица, стороною обходит ее зверь, только ветер, крылатый и быстрый, пролетает над нею и далеко разносит сизую золу и едкую темную пыль.

Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу. Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть» (V, 491).

Все, что некогда наполняло его жизнь, а совсем недавно мангло к себе: нежное сердце любимой, дети, тепло родного очага, очарование природы, радость труда, погибло для него. Порвались связи с миром, пустой стала душа, черным цветом оделся окружающий мир: богатые силы, которыми исполнен он был недавно, горячее стремление познать мирным семейным и тружеником не получили осуществления... Сложная совокупность мотивов, связанных с темой трагической судьбы героя, не сводит эту трагедию лишь к историческому заблуждению и личной вине. Историческое заблуждение было казачеством преодолено, личная вина как единственная причина трагедии не согласуется с объективным художественным смыслом последних страниц романа. Иначе не понять скорбную тональность последних страниц «Тихого Дона», где Григорий предстает сломленным, опустошенным, но еще сохранившим искру жизни, которая при последней вспышке, осветив страшное бородатое лицо, все же напомнила о прежнем Мелехове. Григорий остался верен себе, решив до амнистии вернуться в хутор ради того, чтобы «походить... ишо раз по родным местам, покрасоваться на детешек» (V, 492). Суровым приговором звучат авторские оценки героя на последних страницах «Тихого Дона»: «Остались только дети. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других...» (V, 491); «Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром» (V, 495).

Однако в этих словах, подводящих горестные итоги пути, на котором было многое: подвиги славы и кровавые преступления, страстные поиски правды и заблуждения, просветляющая душу любовь и ожесточение — не только выражена строгая авторская оценка, но улавливается и горькая мысль самого Григория, в котором еще теплится, как напоминание о былом, способность мужественной самооценки. Он вернулся в родной хутор разоруженным: не только винтовку и наган он бросил в воды Дона, но и все, что вставало на пути его к народу, революции, теперь развеялось в прах. В трагической тягбе с эпохой, в попытках уклониться от прямых дорог Григорий потерпел поражение. Состоялся акт полной и безоговорочной капитуляции перед силами революции, победоносно утверждающими себя в жизни. Однако то была тягба, порожденная социальной двойственностью и иллюзиями, свойственными мелкобуржуазным слоям, поэтому тема ее преодоления и снятия воплощается в характере Григория Мелехова как возможность, получившая свое историческое осуществление в судьбах крестьянства в социалистической революции. Вот почему в «Тихом Доне» полная нравственная гибель или физическая

смерть героя не согласовались с идейно-философской концепцией и делали невозможной традиционную трагическую развязку. В перспективе, по мере развития социалистической революции, успехов преобразования жизни по законам человечности и красоты, остается возможность и даже необходимость разрешать трагические противоречия, предотвращать катастрофы. Историческое возмужание, которое закономерно приходит в результате творчества новой жизни, овладение марксистско-ленинской теорией борьбы и созидания нового мира, объективно складывающееся соотношение социальных сил, в котором по мере успехов социализма выявляется закономерность постепенного ослабления классовой борьбы, расширяли и углубляли возможности применения методов социальной педагогики, убеждения, воспитания как средства предупреждения, преодоления и снятия трагических конфликтов в жизни общества, в судьбе человека. Такова одна из коренных закономерностей социалистической революции, которая впервые так глубоко и последовательно проводит в жизнь, делает целью исторического творчества гуманизм как необходимое условие для полного свободного осуществления человеческих возможностей. Однако если бы Шолохов эту закономерность художественно реализовал в биографии героя и показал благополучный исход его судьбы, была бы ослаблена сила трагического урока, имеющего широкое историческое значение.

В эпоху социалистической революции, в обстановке острой классовой борьбы крайне опасны для дела революции и трагичны для человека попытки поисков «третьего пути». Социальная двойственность и нравственная промежуточность приводят к развязыванию мелкобуржуазной стихии, неизбежно становятся орудием контрреволюции. Вместе с тем при осуществлении революционных преобразований также крайне опасен курс «жесткой политики», полптки, не учитывающей обстановки, не считающейся с настроениями масс, проводимой от имени партии, народа и революции. Поэтому в «Тихом Доне» трагические уроки как результат художественного исследования эпохи революции и гражданской войны, во всей сложности ее противоречий, получают свое воплощение и в образе Григория Мелехова, и в образе Михаила Кошевого, с его политической незрелостью и жесткими методами борьбы. Проблема «человек и история» ставится в «Тихом Доне» как проблема ответственности личности перед историей и истории перед личностью. Именно так соотношены Мелехов и Кошевой, ибо на стороне последнего право выступать от имени силы, обретшей в революции возможность активно воздействовать на ход событий, сознательно творить историю.

Своеобразие «Тихого Дона» заключается в том, что основная линия сюжетного развития связана с судьбой человека, «ставшего на грани в борьбе двух начал», а судьба другого, действия которого, не всегда согласованные с требованиями гуманизма, с интересами исторической целесообразности, охарактеризованы в его же словах, обращенных к казакам: «Я вам, голуби, покажу, что такое советская власть», — выступила лишь как осложняющее начало. В. И. Ленин в 1920 году в завспомощь от победы над мелкобуржуазной анархической стихией ставил ближайшую судьбу социалистической революции. «Если мы ее не победим, мы скатимся назад, как французская революция. Это неизбежно, и надо смотреть на это, глаз себе не засоряя и фразами не отговариваясь. Надо сделать все, что можно, для облегчения положения этой массы и сохранить пролетарское руководство...»³¹

Шолохов, рисуя картину гражданской войны, освещая судьбы крестьянских масс и проявление анархической стихии в те годы, опирался на опыт социалистической революции, измеряющийся уже десятилетиями

³¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 32, стр. 258.

и увенчавшийся не только полной победой над силами мелкобуржуазной стихийности, но и осложненный появлением тенденций, фактов, свидетельствующих о том, что мелкобуржуазное начало в социалистической революции способно выступать и действовать не только как стихийность, анархическое своеволие, но и в форме догматической нетерпимости, «жесткой политики», политики, не согласующейся с принципами революционной законности и гуманизма. Поэтому «Тихий Дон» надо рассматривать не только как памятник эпохи гражданской войны, но и как произведение 30-х годов — времени, когда титанические усилия народа и партии, ознаменовавшиеся грандиозными победами социализма во всех сферах жизни, были осложнены и омрачены чудовищными нарушениями и попранием норм, принципов, традиций и заветов, вытекающих из самой природы социалистической революции, существа марксистско-ленинского учения. Складывался культ личности Сталина, породивший массовые репрессии, произвол в области социальной практики, догматическую нетерпимость и субъективизм в идеологической жизни.

Шолохов, создававший восьмую книгу «Тихого Дона», овеянную трагизмом и проникнутую верой в победоносную силу дела революции, правды коммунизма, в конце 30-х годов, когда нарушения революционной законности приобрели поистине опасный для дела революции характер, не мог не испытывать «давления времени», не мог не учитывать состояния окружающего мира. Поэтому так всеобъемлюще и проникновенно звучит в «Тихом Доне» тема гуманизма, нетленной красоты человеческого сердца, охваченного любовным порывом и нежностью к ребенку, тоской по работе и трогательной привязанностью к родному очагу, очарованного поэзией родной природы. Недаром Шолохов одну из важнейших задач, предусмотренных замыслом «Тихого Дона», видел в том, чтобы передать «очарование человечности», и поэтому героя, несущего в себе этот бесценный дар, наделил трагической судьбой. Потускнеют краски жизни, мраком оденется мир, если исчезнут вечные ценности человечности и красоты. Так случилось с Григорием, похоронившим Аксинью... Его глазам в тот миг открылось:

«В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца» (V, 490).

Как будто перед нами лишь образ потрясенной души Григория. Но он вписан в эпическую картину эпохи и соотнесен с философской концепцией автора, грозно предостерегающего, что ошибки и преступления, заблуждения и просчеты, затрагивающие законы исторического движения, касающиеся революционной стратегии и тактики, практики творчества новой жизни, оплачиваются дорогой ценой, таят опасность грозных последствий.

Шолохов с гениальной проникновенностью показал, что только в ходе социалистической революции открывается возможность претворения высших идеалов человечности, вековых народных чаяний. Таков пафос «Тихого Дона», запечатлевшего один из самых величественных моментов истории человечества. Он показал революцию как историческое действие, овеянное героикой и трагизмом. В нем участвуют разбуженные многомиллионные массы, для которых революция сопровождается величайшим подъемом и требует напряжения всех сил, является праздником социального и духовного освобождения и сопровождается жертвами, открывает широкие исторические горизонты и осложняется трагическими заблуждениями. Шолохов изобразил эпоху революции и гражданской войны во всей сложности и противоречивости, с гениальной художественной силой запечатлел закономерности исторического движения, проявившиеся в про-

цессе социалистической революции в России. Горькому принадлежит великая заслуга основоположника пролетарской литературы, художника, показавшего «движение самих масс», изобразившего человека как активную силу революционного преобразования мира. Однако горьковский герой действовал в условиях капиталистического общества, противоречия которого и выступали движущей силой произведения, началом, детерминирующим характер. Шолохов же с беспримечной эпической полнотой показал море народной жизни в условиях диктатуры пролетариата, исследовал сложные пути крестьянства в социалистической революции, раскрыл величие ее идеалов и трудности их жизненного претворения, художественно воплотил это в несравненных картинах жизни народа, победоносно осуществляющего свое предназначение творца истории, в трагической судьбе человека, вставшего «на грани в борьбе двух начал».

В. И. Ленин, определяя место Л. Толстого в мировой литературе, писал: «...Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».³² Творчество М. А. Шолохова, бесспорно, тоже явилось новым словом в мировой литературе XX века, обозначило важный этап в развитии социалистического реализма.



λ

³² Там же, т. 16, стр. 293.

А. ПАВЛОВСКИЙ

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ

(ФИЛОСОФСКИЙ МИР. ПОЭТИКА. ТРАДИЦИИ)

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —
значит — это кому-нибудь нужно?

В. Маяковский

Он любил смотреть на звезды, лежа в траве навзничь.

Как много неведомых чудес происходит, оказывается, в мире, когда ночь зажигает свои первые огни, — только надо лежать именно навзничь, «лицом к мирозданию», очень тихо, так, чтобы травы, стоящие около самых твоих глаз, ничего не заметили, и ты увидишь тогда, что, сделавшись вдруг непомерно большими, они стремительно унесут свои фантастические тела в самое небо!

И какая-то маленькая тварь, жучок или травяная тля, закачавшись на этой головокружительной высоте, зачем-то потрогает крохотной лапкой первую слабую звезду — то ли зажжет ее, то ли прибавит в ней свету...

Лежи тихо, о «царь природы»! Забудь свое высокое положение, стань всего лишь «глазами земли», скромными и внимательными, и ты увидишь, что ночью, под звездами, начинается вокруг нас изумительно-неведомая жизнь.

... Ее начинают кузнечики, они первыми подняли маленькие зеленые трубы навстречу разгорающимся звездам, и сразу же чьи-то волынки завели свой скудный, печальный напев, задудели рожки, вскрикнули сонные виолончели, громко бухнул могучим колоколом дуб и пролопотал что-то на бегу испуганный малышка-ручей. И вот уже, вздрогнув, выпрямились венчаные золотом ромашки, зашевелились огнелики, налитые кровавым вином канны, и пышные сиятельные махаоны медлительно прошелестели над головами растений. Еще минута — и началась суматоха, застучали бешеные барабаны, забили медные литавры, затанцевало и зашело эхо — целые озера мелодий распластались на поющей, звенящей земле, потому что все, буквально все

... деревья, звери, птицы,
Большие, сильные, мохнатые, живые,
Сошлись в кружок и на больших гитарах,
На дудочках, на скрипках, на волынках
Вдруг заиграли...¹

Это одно из поэтических видений Николая Заболоцкого.

... Он был влюбленным, очарованным звездочетом — природа одарила его высшим, пронзительным, ликующим счастьем поэтического ясновидения. Подобно пушкинскому Пророку, слышавшему в природе самые невнятные, самые тайные ее голоса — «и гад морских подводный

¹ Н. Заболоцкий. Избранное. «Советский писатель», М., 1960, стр. 11. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

ход, и дольней лозы прозябанье», — он тоже имел редкое право сказать о себе:

Все, все услышал я — и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик.

(стр. 32)

* * *

Медлительный и даже отчасти педантичный в своей повседневной жизни, склонный к неторопливым медитациям на манер высоко чтимого им восемнадцатого века, любивший слушать надземную «музыку сфер» и ощущавший холод вселенской бесконечности с бестрепетностью естествоиспытателя, Заболоцкий был на самом деле бетховенски страстной, вечно клубившейся и необузданной натурой.

Сколько раз подводил он бикфордовы шнуры к своему вполне оснащенному, выверенному и верному стиху, чтобы, все взорвав, не оставить от него даже мельчайших реликвий — ни рифмы, ни интонаций, ни образа! Выпуская новую книгу, он, в сущности, тут же и навсегда прощался с нею — с нею и с самим собою, потому что каждая из них была одновременно и эпитафией над сошедшей в очередную могилу собственной жизнью.

Потому-то и сказал он столь необыкновенные слова:

Я умрел не раз.

(стр. 40)

Способность к метаморфозам, самый процесс которых был обычно глубоко скрыт от читателей, нередко настолько ошеломляла критиков, что, боясь попасть в расставленную, по их мнению, ловушку и оказаться в смешном положении, они склонны были подозревать в Заболоцком искусного... мистификатора. «Уж не смеется ли сам автор над тем преувеличенным вниманием, с которым мы прислушиваемся к однообразно совершенной музыке его стихов? Уж не мистификация ли это?»²

Для автора «Метаморфоз» опасения эти не всегда были безобидными. К его поэме «Торжество земледелия» в свое время подошли как к произведению о коллективизации. Между тем это была философская иронико-комическая поэма, в которой Заболоцкий остроумно и озорно высмеивал вульгарный материализм и вульгарную социологию. К «теме коллективизации» его поэма имела лишь отдаленное отношение. Но критики, попавшись в «ловушку», словили в нее же и самого Заболоцкого. Е. Усиевич, исходя из «указаний т. Сталина на новые формы маскировки классово-враждебных выступлений», увидела, например, в «Торжестве земледелия» не что иное, как «пасквиль на коллективизацию сельского хозяйства», проскользнувший «через контроль соответствующих органов».³

Да и сейчас Заболоцкий все еще — загадка. Почти о каждой его книге, хотя о них и существуют «устойчивые» мнения, можно спорить и спорить. Четыре выпущенные им при жизни сборника — это четыре разных лица, да и внутри каждого из них он бывает необычайно, даже пугающе разным.

Лишь именем одним я называюсь, —
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много...

(стр. 40)

² И. Роднянская. Поэзия Н. Заболоцкого. «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 122.

³ Е. Усиевич. Под маской юродства. В кн.: О советской литературе. Изд. «Советская литература», М., 1934, стр. 278, 292.

Блок говорил, что первым признаком настоящего поэта является «чувство пути». Поэт должен развиваться, противоборствовать, искать. Покой ему противопоказан самой природой поэзии, которая, по слову другого великого поэта, есть именно движение — *езда* в неизвестное.

Заболоцкий, с его стремительными книгами, согласен и с Блоком и с Маяковским:

Я жизнь мою прожил, я не видал покоя:
Покоя в мире нет.

(стр. 84)

* * *

Заболоцкий прежде всего поэт-философ. Он из тех художников, которые, по словам Белинского, «не понимают наслаждения представить верно явление действительности для того только, чтобы верно представить его... Для них важен не предмет, а смысл предмета...»⁴ В этом отношении он продолжает ту поэтическую линию, которая была начата и развита в особенности Е. Баратынским, Ф. Тютчевым, а затем В. Брюсовым. В то же время, будучи глубоко оригинальным художником-мыслителем, он не только не похож ни на кого из своих предшественников, но и яростно спорит с ними — главным образом с Ф. Тютчевым. С последним его роднит упоенность красотой и величием природы, но само понимание ее у них совершенно разное. Брюсовское начало в его творчестве состоит в способности смотреть на мир с высоты современных естественнонаучных знаний, но в отличие от пропагандиста и создателя «научной поэзии», каким был Брюсов, Николай Заболоцкий никогда не ограничивался ролью иллюстратора научных фактов: мысль в его стихах, особенно зрелых, была одновременно и сильным, самозабвенным, всепоглощающим чувством. Более того, как поэт он, по-видимому, даже страшился груза знаний, непомерно властвующих над современным человеком, слишком к тому же самоуверенным и торопливым в своем подходе к вечным тайнам жизни. В поэме о Лодейникове Заболоцкий говорил:

В душе моей сраженьё
природы, зренья и науки.
Вокруг меня кричат собаки,
растет в саду огромный мак, —
я различаю только знаки
домов, растений и собак.⁵

«Знаки», т. е. определения, термины, понятия, — это инструменты науки, поэзия должна «жить в образе». Задача заключается в том, чтобы поэт, обогащенный всеми знаниями сегодняшней науки, не потерял способности быть наивным, не перестал удивляться разнообразию и вечной новизне мира. Гениальная шутка Пушкина о поэзии, которая, прости господи, должна быть глуповатой, имела в виду именно эту способность художника смотреть на мир, словно он создан сегодня утром и потому преисполнен чарующих тайн, неведомых чудес и радостных сюрпризов. Так смотрят на окружающее дети и поэты.

Художник, склонный к рационалистическому мышлению, неизбежно ощущает препятствие, мешающее свободному парению его поэтического чувства. Борьба между радио и интуицией была известна даже такому чародею стиха, как Тютчев, причем и он не всегда выходил из нее победителем, т. е. поэтом. Брюсов справедливо писал по этому поводу, что «как ни интересны, как ни замечательны те мысли, которые Тютчев

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 319.

⁵ Н. Заболоцкий. Лодейников. «Звезда», 1933, № 2—3, стр. 79.

прямо высказывает в своих стихах, мысли, продуманные им, осознанные, — гораздо замечательнее то сокровенное содержание его поэзии, которое вложено им в стихи „бессознательно“, т. е. в силу тайной творческой интуиции». ⁶ Сам Брюсов знал подобные творческие удачи, особенно в своих «научных» стихах, гораздо реже.

Опасность рассудочности постоянно стояла и перед Заболоцким.

О, с каким я трудом
Наблюдаю земные предметы,
Весь в тумане привычек,
Невнимательный, суетный, злой!
Эти песни мои —
Сколько раз они в мире пропеты!
Где найти мне слова
Для возвышенной песни живой?

(стр. 47)

Красота природы и даже постижение ее тайн даются, по его мнению, лишь «очарованным людям». Лишь влюбленность, доверчивость и своего рода поэтический экстаз способны совлечь с ее красот «обыденности плотную завесу» (стр. 169).

Он приложил много сил для того, чтобы научиться подходить к природе, к многоликим тварям, ее населяющим, с высоты человеческого ума и достоинства, но без высокомерия и зазнайства. Подобно Франциску Ассизскому, называвшему животных братьями и сестрами и читавшему свои проповеди даже камням и деревьям, он называл гвоздики сестрами, а муравьев — братьями. «Читайте, деревья, стихи Гезиода!», — призывал он в одном из стихотворений и был убежден, что

... в каждом дереве сидит могучий Бах
И в каждом камне Ганнибал таится... ⁷

(стр. 20)

В этом не сразу давшемся ему миросозерцанию, полном мудрости и истинно человеческого величия, Заболоцкий, по-видимому, совершенно независимо оказался родственен таким, например, разным художникам, как Торо, Неруда и даже Экзюпери.

Во всяком случае, он, вероятно, с радостью подписался бы под словами автора «Уолдена»: «Вместо того, чтобы ходить к ученым людям, я навещал некоторые деревья...» ⁸ В «Лодейникове», показывая круговорот бытия, Заболоцкий писал:

Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.

(стр. 19)

Но ведь сходное (по мысли и настроению) писал и Генри Торо: «Окунь глотает червя, щука глотает окуна, рыболов — щуку, и так заполняются все деления на шкале бытия». ⁹

Антуан де Сент-Экзюпери, художник глубокого интеллектуального обаяния, находился в отдельных пунктах своих размышлений о природе,

⁶ В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 212.

⁷ В подобных стихах можно было бы увидеть известное сходство с так называемым «мудрым физиологизмом» акмеистов. Однако акмеисты противопоставляли «ограниченному разуму» человека «совершенную мудрость» природы, Заболоцкий же озабочен переустройством «несовершенной природы».

⁸ Генри Дэвид Торо. Уолден или жизнь в лесу. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 129.

⁹ Там же, стр. 181.

рассеянных по всем его произведениям, где-то очень близко от Заболоцкого. Его стремление судить «о человеке в масштабах вселенной»,¹⁰ его медитации о тонких, но прочных узах, связывающих любого из нас «со всей землей» и «со всеми деревьями на земле»,¹¹ его, наконец, упорное желание воссоздать в своем воображении картину «гигантской работы жизни, которая привела от амебы к человеку»,¹² — все это шло в русле исканий, интересов и тем Заболоцкого, постоянно жившего в сфере научных представлений новейшего времени.

Что же касается Пабло Неруды, называющего себя поэтом, занятым «углубленнейшим созерцанием мира» и считающим главной целью своего творчества разрушение «магического круга, в котором замкнуты стекло, дерево и камень»,¹³ для того чтобы обнаружить философское единство всех разнородных материалов, составляющих наше бытие, то при внимательном чтении и здесь можно обнаружить несколько принципиально важных схождений.

Однако творчество Заболоцкого настолько мало изучено, что вопрос о связях его с мировой поэзией даже еще и не ставился. Поэтому я ограничусь лишь этими немногими указаниями на некоторые возможные сопоставления.

... Стремление установить с природой равные, полные дружелюбия и доверчивости отношения вызывали такие странные, почти детские, на первый взгляд, стихи, где названия растений и животных были даже написаны с больших букв — как имена людей:

Меркнут знаки Зодиака
над постройками села.
Спит животное Собака,
дремлет рыбка Камбала.

Колотушка тук-тук-тук,
спит жпвотное Паук,
спит Корова, Муха спит,
над землей луна висит.¹⁴

Нетрудно заметить, что при известной серьезности стихи эти обидно эпатируют тот самонадеянный, вульгарный, механистический материализм, который не умел и не хотел видеть сложных, многообразных и подчас неизведанных еще наукой связей, что существуют между миром живой и неживой природы и человеком.

Стихотворение Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» было опубликовано одновременно и даже рядом с ирои-комической поэмой «Торжество земледелия». Комические персонажи этой поэмы ведут между собой «философский» спор — что есть душа?

И я встречал ее случайно, —

говорит старик-крестьянин, —

нашу милую голубку.
Она, как столбичек, плыла
с могилки прямо на меня
и верю! — на тот свет звала,
тонкой ручкою маня.
Только я вскакал во двор,
она на столбик налетела
и сгнула. Такое дело!¹⁵

Его собеседник, «просвещенный» солдат, уже, по-видимому, потер-

¹⁰ Антуан де Сент-Экзюпери. Земля людей. Гослитиздат, М., 1957, стр. 112.

¹¹ Там же, стр. 108.

¹² Антуан де Сент-Экзюпери. Улыбка. В кн.: Зарубежная новелла. Изд. «Известия», М., 1962, стр. 148.

¹³ См.: Л. О с п о в а т. Мир, открываемый заново. «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 62.

¹⁴ Н. Заболоцкий. Меркнут знаки Зодиака. «Звезда», 1933, № 2—3, стр. 78.

¹⁵ Н. Заболоцкий. Торжество земледелия. «Звезда», 1933, № 2—3, стр. 84.

шийся среди книжных людей и потому преисполненный лихой самоуверенности, отвечает так:

Послушайте, крестьяне,
мое простое объясненье.
Вы знаете, я был на поле брани,
носился лих под пули пенье.
Теперь же я скажу иначе,
предмета нашего касаясь:
частицы фосфора маячат,
из могилы испаряясь.

Влекомый воздуха теченьем,
столбик фосфора несется
повсюду, но за исключением
того случая, когда о твердое
разобьется.
Видите, как все это просто?¹⁶

Надо ли пояснять, что и спор о душе, да и вся поэма в целом, если прочесть ее внимательно и без былой предвзятости, есть прежде всего спор самого Заболоцкого с теми, для кого все это просто. Природа, окружающая человека, сложна, необъятна и во многом все еще загадочна. Заболоцкий отстаивает право человека на самостоятельность философских поисков. Именно это-то и послужило причиной нападков на него со стороны критиков-догматиков, научившихся исходить из «указаний» и все более терявших в обстановке нарождавшегося тогда культа личности способность к самостоятельности мышления.

Зачеркивать «Торжество земледелия», как это делается и по сей час, так же неверно, как и уничтожать «Столбцы». И то и другое было, во-первых, важным этапом на пути духовного и эстетического развития нашего крупнейшего и оригинальнейшего поэта и уже по одной этой причине заслуживает того, чтобы быть рассмотренным с уважением и внимательностью, а во-вторых, и в «Столбцах» и в «Торжестве земледелия» есть интересные художественные находки, которые не прошли бесследно для нашей поэзии.

«Столбцы» вышли, как известно, в 1929 году. Они были посвящены разоблачению мещанства. Клокочущая, презрительная ненависть Заболоцкого к «духовному» миру «совмещан» имела много общего с ненавистью его великому современнику В. Маяковского, выпустившего тогда же свою пьесу «Клоп» и интенсивно работавшего над стихотворной сатирой. Вероятно, сопоставление «Столбцов» и сатирического творчества В. Маяковского конца 20-х годов дало бы немало материала для самых интересных выводов, обнаружив, в частности, известное сходство между приемами создания сатирического образа у того и другого художника. Вместе с тем обнаружилось бы, что у В. Маяковского в его пьесах («Клоп», «Баня») и сатирических стихах есть то, что отсутствовало у Заболоцкого, — веселость, внутренняя крепкая сила и уверенность. Автор «Столбцов», как правило, был подавлен угнетавшей его тяжестью мещанства, его ярость и презрение, которые в своей иступленности, казалось бы, должны были жечь и пспепелять, лишь придавали нарисованному им пейзажу мещанской души причудливо зловецкие очертания, внушающие отвращение, смешанное с ужасом.

По-видимому, столкновение с нэпманско-мещанской городской стихией болезненно отозвалось на Заболоцком. Во всяком случае, его обращение к теме природы (конец 20-х—начало 30-х годов) походило вначале на своеобразное бегство, едва ли не руссоистского толка. В стихах 30-х годов он уделил природе столько же места, сколько городу в «Столбцах». Что же касается «Торжества земледелия», то эта поэма сыграла роль некоего средоточия между ними: в самой ее поэтике, напряженно-гротескной, подчас причудливо изломанной, ощущается сильное подпочвенное влияние, идущее от «Столбцов».

Главное, что занимало Заболоцкого в «Торжестве земледелия», это выяснение взаимоотношений между человеком и природой. От первоначального

¹⁶ Там же.

чального руссоизма он очень скоро, почти тотчас же, отошел, и новизна его натурфилософии обнаружилась в том, что, отказав природе в какой-либо гармоничности, а тем более в совершенстве, он перенес акцент на действительную человеческую мысль и именно ей отдал отныне все свое внимание. В ходе общей эволюции планеты, рассуждал Заболоцкий, весь животный и растительный мир должен мало-помалу подняться до уровня сознательных форм жизни. В этом движении, увы, чрезвычайно замедленном, бессознательном, полном мук и сумбура, человек обязан помочь безвинно страдающей природе: из вековечного эксплуататора он должен, по мысли Заболоцкого, превратиться в ее организатора. В подкрепление своих мыслей он писал в одной из статей тех лет: «Настанет время, когда человек — эксплуататор природы — превратится в человека — организатора природы» — и иллюстрировал свои тезисы следующими характерными стихами:

Природа черная, как кузница,
Кто ты — богиня или узница?
Когда бы ты была богиней,
Ты не дружила бы с пустыней.
Когда б ты узницей была,
Давно бы, верно, умерла.
Природа черная, как кузница,
Отныне людям будь союзница.

Тебя мы вылечим в больнице,
Посадем в школу за букварь,
Чтоб говорить умели птицы
И знали волки календарь;
Чтобы в лесу, саду и школе
Уж по своей, не нашей, воле
Природа, полная ума,
На нас работала сама.¹⁷

Здесь же он писал о «грандиозной программе переустройства природы», которую впервые за всю историю человечества наметило социалистическое общество.

Появление этих мыслей, организовавших многие стихи Заболоцкого 30-х и последующих годов и сказавшихся особенно сильно в «Торжестве земледелия», совпало с пылким увлечением поэта естественнонаучными идеями К. Циолковского. «... Ваши мысли, — писал он К. Циолковскому, — о будущем земли, человечества, животных и растений глубоко волнуют меня и они очень близки мне. В моих ненапечатанных поэмах и стихах я, как мог, разрешал их».¹⁸ В трудах великого естествоиспытателя («Растение будущего», «Животное космоса», «Самозарождение», «Воля вселенной», «Будущее земли») Заболоцкого чрезвычайно пленила мысль о возможности усовершенствования природы, которая, по мнению К. Циолковского, несовершенна и должна пройти еще определенный путь развития, прежде чем будет, наконец, достигнут известный идеал. В совершенствовании природы главная роль принадлежит человеку — в этом отношении он обязан идти навстречу неосознанном, но потенциально сильным потребностям всего органического и неорганического мира преобразовать себя в более совершенные формы. Заболоцкий со всем пылом неопита несколько даже утрировал идеи К. Циолковского («Чтоб говорить умели птицы И знали волки календарь...»), но, по существу, он был прав в главном: ведь именно социалистическое общество впервые предоставило человеку возможность активно-широкого воздействия на природу.¹⁹

Переход от «Столбцов» к натурфилософской лирике и эпосу, переход, подкрепленный окрылившей поэта близостью к идеям великого естествоиспытателя К. Циолковского, означал для Заболоцкого решение всей его дальнейшей судьбы. Он быстро формируется в поэта особого

¹⁷ Николай Заболоцкий. Статьи «Правды» открывают нам глаза. «Литературный Ленинград», 1936, № 16 (161), 1 апреля.

¹⁸ Переписку Н. Заболоцкого с К. Циолковским и комментарии к ней см. в журнале «Русская литература» (1964, № 3, стр. 219—226).

¹⁹ Александр Фадеев справедливо полагал, что стихи Заболоцкого, воспевающие деятельные взаимоотношения между человеком и природой, были обусловлены ладом социалистического строительства 30-х годов (А. Фадеев. За тридцать лет. «Советский писатель», М., 1959, стр. 834).

склада — поэта-мыслителя, поэта-ученого. То была, надо думать, тенденция самого времени, сказавшаяся в творчестве не одного лишь Заболоцкого. Недаром в 1929 году Э. Багрицкий писал: «Сейчас вырабатывается новый тип поэта — поэта-ученого, поэта-общественника».²⁰ Заболоцкий несомненно и являл собою тип такого поэта-ученого и поэта-общественника, ибо его философско-эстетические идеи были не только навеяны заботами современного ему дня, о чем хорошо сказал А. Фадеев, но и подчинены им.

К сожалению, заушательская, догматическая критика не хотела дожидаться, пока фазисы трудного творческого развития поэта сделаются более или менее отчетливыми. Она рубила сплеча. Совет Э. Багрицкого, высказанный им в связи с мыслью о появлении у нас нового типа поэта-ученого, оказать помощь подобным художникам, чтобы всячески облегчить им рождение общественно полезной поэтической традиции, — этот совет, продиктованный пророческой тревогой, оказался не услышанным.

... Заболоцкий шел к диалектическому познанию мира глубоко личным, своеобразным путем. В «Торжестве земледелия» и в сопутствующих этой поэме стихах он стоит еще на полдороге. Звонкая струна, туго натянутая в его дальнейшем творчестве между человеческой душой и миром природы, уже начинает выговаривать здесь отдельные музыкальные фразы. Они еще сбивчивы, неясны, полны сомнений, потому что «Торжество земледелия» всего лишь этап его философского и эстетического развития. Но, как говорил Пришвин, «в мыслях у людей бывают сомнения, предвещающие утверждение».²¹ Так было и с Заболоцким.

Поздний Заболоцкий мудро приемлет жизнь во всех ее проявлениях. Даже неизбежности собственной смерти он не только не страшится, но благословляет ее, потому что и самая смерть в его глазах есть не что иное, как форма жизни:

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьет, печален и суров.
В его больших листах я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повспли
И ты причастен был к сознанью моему.

Над головой твоей, далекий правнук мой,
Я в небе пролечу, как медленная птица,
Я вспыхну над тобой, как бледная зарница,
Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой.
Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил — томление пустое.

(стр. 84)

В стихотворении «Прощание с друзьями» он дерзнул на неслыханное в поэзии: вошел «в ту страну»,

... где нет готовых форм,
Где все разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Иными словами, бестрепетно вошел в... могилу и, как экскурсовод, привел туда своих читателей:

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

(стр. 109)

²⁰ «Октябрь», 1929, № 4, стр. 179.

²¹ Михаил Пришвин. Глаза земли. «Советский писатель», М., 1957, стр. 38.

Шекспировский Гамлет, увидя на краю разрытой могилы череп своего друга, воскликнул: «Бедный Йорик!.. Как отталкивают мое воображение эти останки! Мне почти дурно».²² Заболоцкий же спускается в страну разъятых форм как поэт-естествоиспытатель. Он не ужасается, не говорит о бренности мира, а почти деловито спрашивает:

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И все ли вы забыли?

(стр. 109)

В цикле же стихов, связанных с «Торжеством земледелия», он испытывал при мысли о смерти нечто сходное с «арзамасским ужасом», пережитым в свое время Толстым.

Взгляды позднего Заболоцкого на смерть как на одну из форм вечно обновляющейся жизни дались ему лишь постепенно и с большим трудом. Диалектическую формулу «жизнь—смерть—жизнь» он первоначально позаимствовал у своего учителя К. Циолковского, интуитивно почувствовав в ней большую философскую истину. Однако его смущал при этом долгое время остававшийся открытым вопрос личного бессмертия. Быть «государством атомов», подобно К. Циолковскому,²³ так и не сделалось для него вполне привычным. В стихах «Засуха», «Начало зимы» и в некоторых других сквозит простая, или, пользуясь выражением поэта, «консервативная» боль от сознания неизбежности конца любой индивидуальной жизни.²⁴ Но в стихах «Завещание», «Прощание с друзьями» и «Зеленый луч» он вплотную приближался к идеям К. Циолковского.

... Вместе с тем не только в разработке вечной темы смерти и жизни ранний Заболоцкий отличен от более позднего. Самый взгляд его на природу был вначале как бы несколько отчужденным от нее, от того прыгающего, веселого, умного мира, которому впоследствии посвятил он лучшую часть своих стихов.

Сражение «природы, зренья и науки», происходившее в душе поэта, наложило явственный отпечаток на его стихи тех лет. В некоторых из них был он не более чем классификатором, педантично перечислявшим внешние приметы, «знаки» явлений, но не умевшим увидеть между ними живой, одухотворенной связи. В результате гармония оказывалась разъятой, природа гербаризированной, — как например в стихотворении «Осень»:

Архитектура Осени. Расположенья в ней
Воздушного пространства, рощи, речки,
Расположение животных и людей,
Когда летят по воздуху колечки
И завитушки листьев, и особый свет, —
Все то, что выберем среди других примет.

(стр. 16)

Стремление, как говорил Андрей Белый, «насильственно одеть в термин... „лепетанье“ парок»²⁵ приводило к тому, что стихи этого времени, хотя и искали путей в природу, но все же редко приносили живую радость душевного сопереживания, солнечное яблоко жизни заменялось в них чертежом.

К. Маркс и Ф. Энгельс писали в «Святом семействе»: «Когда я из действительных яблок, груш, земляники, миндаля образуя общее пред-

²² Шекспир, т. III, изд. Брокгауз—Ефрона, СПб., 1903, стр. 135.

²³ Подробнее см. об этом в указанной публикации «Из переписки Н. А. Заболоцкого с К. Э. Циолковским» («Русская литература», 1964, № 3).

²⁴ Об этом хорошо рассказал Н. Чуковский в своих воспоминаниях о поэге (см.: День поэзии. «Советский писатель», М., 1963, стр. 275—277).

²⁵ Андрей Белый. Между двух революций. Издательство писателей в Ленинграде, [1934], стр. 8.

ставление „плод“; когда я иду дальше и *воображаю*, что мое, выведенное из действительных плодов, абстрактное представление „плод“ [«die Frucht»] есть вне меня существующая сущность, мало того — *истинная сущность* груши, яблока и т. д., то этим я, выражаясь *спекулятивным языком*, объявляю „плод“ „субстанцией“ груши, яблока, миндаля и т. д. . . . Различные по своим особенностям действительные плоды являются отныне лишь *иллюзорными* плодами, истинную сущность которых составляет „субстанция“ „плод“».²⁶

Заболоцкий с ужасом почувствовал, что живые плоды, сделавшись в его стихах своеобразной субстанцией, превратились в иллюзию — в нечто, не существующее на самом деле.

Он был потрясен.

В поэме о Лодейникове, которая является как бы автобиографией душевных состояний поэта, зафиксирован именно этот драматический момент его философского развития. «Лодейников» — вопль скорби, безутешный плач, вырвавшийся из души, пронзенной одиночеством, потрясенной своей отторгнутостью от живой прелести мира. В какой-то момент Заболоцкий почувствовал себя Вагнером из гетевского «Фауста»: животворящая плоть мира распадалась в его пальцах на составные химические элементы. Гербаризация природы не помогала ее истинному постижению, а образ? — но, может быть, образ, художество, субъективное поэтическое восприятие уведут его еще дальше от подлинной сути вещей!

Подобные колебания были знакомы не только Заболоцкому. Пришвин, шедший в своей прозе где-то чрезвычайно близко от него, писал в своем дневнике: «Если чувства наши создают образ дерева, то что остается от самого дерева? Что это, возбуждающее наши чувства, какое это дерево в своем не зависимом от человека существе?»²⁷

То же и Заболоцкий:

И боюсь я подумать,
Что где-то у края природы
Я такой же слепец
С опрокинутым в небо лицом.

Лишь во мраке души
Наблюдаю я внешние воды,
Собеседую с нпмп
Только в горестном сердце моем.

(стр. 47)

Где же правда — в «знаке» или в образе? Или они каждый по-своему лгут, но одновременно все же и несут в себе какую-то часть общей истины?

Все, что было в душе, все как будто опять потерялось,
И лежал я в траве, и печалью и скукой томим,
И прекрасное тело цветка надо мной поднималось,
И кузнечик, как маленький сторож, стоял перед ним.

И тогда я открыл свою книгу в большом переплете,
Где на первой странице растения виден чертеж.
И, черна и мертва, протянулась от книги к природе
То ли правда цветка, то ли в нем заключенная ложь.

И цветок с удивленьем смотрел на свое отражение
И как будто пытался чужую премудрость понять.
Трепетало в листах непривычное мысли движение,
То усилие воли, которое не передать.

И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась,
И запела печальная тварь славословье уму,
И подобье цветка в старой книге моей шевельнулось
Так, что сердце мое шевельнулось навстречу ему.

(стр. 31)

²⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 63.

²⁷ Михаил Пришвин. Глаза земли, стр. 358.

* * *

Сердце мое шевельнулось...

Очевидно, этого-то первого сердечного толчка и не хватало его поэзии, созерцавшей природу с несколько высокомерным и отчужденным любопытством — свеж ху вниз.

Тут-то и подошел он к своему открытию, может быть, далеко не новому для других, но новому лично для него, для Заболоцкого. Подобно Тютчеву, сказавшему:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...²⁸

подобно Тютчеву, он тоже открыл в природе многочисленные кровеносные нити, связывающие ее с человеком в единое целое. И это открытие сразу же перевернуло всю его философскую лирику.

Но соприкоснувшись с Тютчевым в идее одухотворенности всего сущего, он тотчас же разошелся с ним в самом главном: в понимании смысла человеческого бытия, в определении роли человеческого разума по отношению к большой и малой вселенной.

В понимании Тютчева связи между миром природы и миром человека очевидны и трогательны, но в то же время они и трагически хрупки, болезненно-прерывисты и ненадежны. Ведь природа безмерна и бесконечна, и что значит в ней человек, маленький, суетный и слабый, с его началами и концами, с его ропщущей мыслью и смертным сердцем; может быть, — кто знает? — он всего лишь... греза, мимолетная, странная греза задремавшей Бесконечности? И тютчевский стих любит поймать и закрепить в себе тот жуткий, но всегда прекрасный для него миг, когда природа вдруг приоткрывает свои «грозовые зеницы», чтобы, стряхнув «грезу», величественно обнажить истинную сущность свою — бесконечный Хаос. Тютчев улавливает эти миги по преимуществу в ночи, в сумерках и грозах, в тлении и умирании, и эти миги настолько близки и дороги ему, что он готов не только благословить их наперекор обманчивому свету дня, но и самому — ликующе и самозабвенно — «вкусить уничтоженья».

Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.

Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край! . .
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!²⁹

Человека и природу объединяет именно Хаос — первобытная основа бытия. Поэтому и в жизни «мыслящего тростника» он находит и воспекает то, что сближает его с «родимым Хаосом» — в любви, в смерти, во сне и безумии. Человеческий же разум по отношению к природе — явление дисгармонирующее, а слово, как его выражение, самонадеянно, но бессильно. Нет,

... не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.³⁰

Заболоцкий соприкоснулся с Тютчевым лишь в том, что и он признал глубинные и не во всем еще познанные связи между человеком и вселенной, признал и именно на них сосредоточил свое поэтическое внимание. Соприкоснулся он с ним и в своей страстной любви к тому миру,

²⁸ Ф. И. Тютчев, Полное собрание стихотворений, т. I, «Academia», М.—Л., 1933, стр. 245.

²⁹ Там же, стр. 227.

³⁰ Там же, стр. 126.

который Тютчев, боготворя и воспевая, считал обманчивым, — к живой, земной, повседневно окружающей человека природе. Но взяв себе тютчевский День, он жестом решительного несогласия отверг его Ночь, его Хаос.

Тютчевский «златотканый покров» Дня он вовсе не считает «покровом», т. е. чем-то таким, что скрывает от земных, несовершенных человеческих глаз сущность природы. Для него это реальность, сама истина, и потому он подходит к ней с полнейшим доверием и внимательностью. Более того, он смотрит на нее глазами, вооруженными не только знаниями, но и приборами — телескопом, микроскопом, лупой. Многие его стихи, выражаясь языком кинематографистов, написаны с самой нижней позиции — когда глаза наблюдателя находятся на самом уровне земли, так что становится видной скрытая, незаметная жизнь растений и насекомых, редко наблюдаемых нами в их интимной, «бытовой» обстановке.

Поэтический взор Заболоцкого не раз бывал потрясен многочисленными приметам равенства между макро- и микромиром, и он любил вновь и вновь возвращаться к этой мысли в своих стихах, находя для нее все новые и новые подтверждения.

Сквозь волшебный прибор Левенгука
На поверхности капли воды
Обнаружила наша наука
Удивительной жизни следы.

Государство смертей и рождений,
Нескончаемой цепи звено, —
В этом мире чудесных творений
Сколь ничтожно и мелко оно!

Но для бездн, где летят метеоры,
Ни большого, ни малого нет,
И равно беспредельны просторы
Для микробов, людей и планет.

(стр. 99)

Это резко отличает его от Тютчева, не признававшего столь кощунственных сближений, но зато делает продолжателем тех философско-поэтических традиций, что были заложены в нашей литературе Ломоносовым. Традиции эти заметно подчеркнуты и самим Заболоцким, нередко архаизировавшим свой стих в знак символического уважения к веку, исповедовавшему культ просвещения и разума. Он любил также оду, в ней его привлекали не формальные особенности, а жизнеутверждение — безоговорочное, активное, прямое. В статье о Давиде Гурамишвили он писал, что искусство, «полное неверия в жизнь, призывающее к уходу от трезвой жизненной деятельности»,³¹ в конце концов неизбежно начинает идти «по стопам регресса, вырождения».³²

Вера в жизнь и культ разума — вот поэтическое кредо Заболоцкого, к которому он пришел в середине 30-х годов.

* * *

Жизнеутверждение и разум образовали в его стихах глубоко оригинальный поэтический сплав.

Способность сочетать в себе поэта и естествоиспытателя помогла ему не остаться на позиции лишь влюбленного созерцателя и слушателя прекрасной природы. Вскоре он разглядел и другой лик ее — страшный, дисгармоничный и безжалостный.

³¹ Николай Заболоцкий. Гурамишвили и его время. «Дружба народов», 1955, № 10, стр. 172—173.

³² Н. Заболоцкий. Давид Гурамишвили. «Новый мир», 1955, № 10, стр. 239.

Этот новый взгляд и самый переход к нему хорошо выражены во второй (послевоенной) редакции «Лодейникова» (1947). Вместо былой музыки, вместо звуков труб и вполончелей, ночных колоколов и вольноков Лодейников услышал, как

Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
Свои дела вершила без затей.

(стр. 19)

«Природы вековечная давиленья» — так называет эту дьявольскую музыку Лодейников.

Но Заболоцкий идет еще дальше, и вот перед нами возникает еще один кошмарный мир — мир бредовых фантазмагорий, чем-то напоминающий чертовщину Босха. Какие-то певиданные чудища окружают каждого, кто рпскнет войти в эти мрачные стихи, где нет ничего человеческого, в эту невероятную действительность, лишённую земли и неба, травы и солнца, всего, к чему привык и чем не устает любоваться наш земной глаз. А может быть, этот странный мир невероятных существ, несущихся, скачущих, прыгающих, пожирающих друг друга, исчезающих неведомо куда и неведомо как самозарождающихся, может быть, все это — лишь... капля воды из обычного водопроводного крана, капля воды, перенесенная под линзу микроскопа, в тот «волшебный прибор Левенгука», что однажды воспел в одном из своих стихотворений Заболоцкий?

... О, если бы это было так! Если бы можно было поднять голову и увидеть эту каплю покойно лежащей под прозрачным покровом опытного стекла, и тихий свет настольной лампы в сумраке строгого кабинета, и вечер за окном — с людской суетой и шумом, с мелодией трамвая, бегущего по пскрящимся сырým проводам...

... Но Заболоцкий, приникший к микроскопу, безжалостен, он делает этот левенгуковский мир вполне реальным, и все ведет и ведет нас по его мрачным бесконечным лабиринтам, где, кажется, нет ни входов, ни выходов, где вместо земной тверди — первичная плазма, триллионы микроскопических телец, не ощущающих даже своего бытия, где мысль, выражаясь языком Герцена, еще и «не предсуществовала»... Это — первичный Хаос, начало материи, самый исток нашего общего (да, общего!) бытия.³³ В этом отношении природа, даже на своих низших ступенях, является для Заболоцкого, как и для Тютчева, родиной человека, с той, однако, существенной разницей, что Заболоцкий никогда не стремится вернуться к ней, потому что она для него лишь *моно*, из которого мы все вышли. Природа в ходе длительного развития выделила нас из себя в качестве мыслящего органа. И позади нас оста-

³³ В поэтическом изображении мира малых величин Заболоцкий был истинным открывателем неизведанных путей. В русской поэзии «малый мир» появлялся лишь эпизодически (Ломоносов, Пахимов), во всяком случае он не превращался в объект подробного анализа. В советской поэзии до Заболоцкого его не связывали с какими-либо философскими концепциями, если не считать В. Брюсова («Мир электрона» и др.). Знаменитые хлебниковские строки «Крыльшкуня золотописьмом тончайших жил, Кузнечик в кузов пуза уложил...», в сущности, ни на что не претендуют и говорят лишь об изоцированной наблюдательности поэта; Б. Пастернак хотя и ощущал присутствие «малого мира», но предпочитал говорить о нем вскользь:

Текли лучи. Текли жуки с отливом.
Стекло стрекоз сновало по щечкам.
Был занят лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика...

(Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы Гослитиздат, М, 1961, стр. 75)

лись в ней многие ступени сумеречной мысли. В некоторых своих стихах Заболоцкий как бы спускается по этим оставленным нами когда-то ступеням, внимательно осматривая и ощупывая их.

В «Письмах об изучении природы» А. Герцен, говоря о «скрытом разуме», заметил: «Мышление освобождает существующую во времени и пространстве мысль в более соответствующую ей среду сознания; оно, так сказать, будит ее от усыпления, в которое она еще погружена, облеченная плотью, существуя одним бытием...»³⁴ Человек, по Герцену, есть как бы аккумулятор мысли, многообразно вырабатываемой в природе, и с этой точки зрения он ее венец, высшее достижение и слава.

В одной из своих статей Заболоцкий писал: «... человек неотделим от природы, он есть часть природы, лучшая, передовая ее часть».³⁵ Говоря о том, что «чувство разобщенности с природой прошло через всю историю человечества» и что человек, почувствовавший свое могущество, стал неправомерно «отделять себя от всей прочей природы», приписав своей личности даже некое «божественное начало», Заболоцкий сказал: «Приближается время, когда, по слову Энгельса, люди будут не только чувствовать, но и сознавать свое единство с природой, когда сделается невозможным бессмысленное и противоестественное представление о какой-то противоположности между духом и материей, человеком и природой, душой и телом».³⁶

Стремление отыскать в окружающем мире «ступени мысли» придало своеобразный, необычный и даже странный характер его пейзажной лирике. В частности, его *одушевления*, столь обычные для любого поэта, исполнены совершенно особого, нетрадиционного смысла. Ищущий в природе проблесков разума, хотя бы сумеречного, хотя бы начального, он склонен писать о «человеческом шорохе травы», о «голосах растений», о воде, «зампрающей в восторге», и даже кузнечик рыдает у него однажды, «как маленький Гамлет»...

Я сделался нервной системой растений,
Я стал размышлением каменных скал...

(стр. 167)

Говорит он в одном из подобных стихотворений, а в другом нетерпеливо восклицает:

Откройся, мысль!..

(стр. 52)

Некоторые его стихи представляют собой как бы картину мучительных усилий воли, предпринимаемых на пути к мысли.

Трепетало в листьях непривычное мысли движенье,
То усилие воли, которое не передать.

(стр. 31)

В другом стихотворении он пишет:

Летит внизу большая птица.
В ее движенье чувствуется человек.
По крайней мере он таптя
В своем зародыше меж двух широких крыл.

(стр. 15)

И — снова:

³⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. III, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 125.

³⁵ Николай Заболоцкий. Статьи «Правды» открывают нам глаза.

³⁶ Там же.

Что было раньше птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком...

(стр. 40)

В своем стремлении разорвать многовековую разобщенность между «духом и материей, человеком и природой, душой и телом» он даже отказывает человеку в праве называть себя «детищем природы», потому что, в его представлении, «детище», «дитя» это что-то уже отделившееся от нее и потому могущее — хотя бы в потенции — «забыть» свое истинное происхождение, а «забыв», приписать себе некое «божественное начало», несовместимое с законами разума.

И сам я был не детище природы,
Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!

(стр. 32)

В этом он похож на Родена, многие фигуры которого так часто возникают перед нами из преднамеренно не отесанных, грубых, «материальных» глыб, словно напоминающих о забытой человеческой «природине». Такова, например, «Мысль» — ясное, чистое лицо женщины, медленно выступающее из огромной глыбы мрамора, как будто именно мрамор постепенно пробуждается на наших глазах от тысячелетнего темного сна. Или его же «Человек и его мысль» — скульптурная группа, представляющая собой изваяние мужчины, который прикосновением лба к камню пробуждает в нем смутные очертания женской фигуры.

Заболоцкому нередко казалось, что и он, подобно роденовскому мыслителю, способен вызвать в природе как бы ответное дружеское движение:

И голос Пушкина был над листвою слышен,
И птицы Хлебникова пели у воды.
И встретил камень я. Был камень неподвижен,
И проступал в нем лик Сковороды.

(стр. 32)

«Трепет размышленья», который увидел и подслушал в природе Заболоцкий, привел его к мысли, сформулированной в свое время Ф. Энгельсом. Бесконечное число форм, пройденных неорганическим и органическим миром, — писал Ф. Энгельс, — породило в конце концов ту форму, «в которой достигает своего полного развития нервная система», и создало, наконец, существо, «в котором природа приходит к осознанию самой себя» — человека.³⁷ Человек, по Энгельсу, есть, конечно же, сама природа, та наивысшая ее форма, в которой она уже способна осознавать самое себя, или, говоря словами Заболоцкого, «лучшая, передовая ее часть».³⁸

* * *

Эта мысль послужила началом нового этапа в его творчестве. Сам он связывал его со стихотворением «Север», обозначенным 1936 годом, но элементы движения можно без труда обнаружить значительно раньше: в «Искусстве» (1930), в «Венчании плодами» (1932), в «Прощании» (1934).

«Искусство» было, пожалуй, первой попыткой отказаться от малоплодотворной инвентаризации явлений природы и вырваться к человеку — этому средоточию и венцу всего сущего. Однако в «Искусстве» мысль эта, таившая в себе зародыш всего будущего развития Заболоцкого, выразилась еще крайне рассудочно, тезисно и схематично.

³⁷ Фридрих Энгельс. Диалектика природы. Госполитиздат, 1952, стр. 13.

³⁸ Николай Заболоцкий. Статьи «Правды» открывают нам глаза.

Человек, владыка планеты,
Государь деревянного леса,
Император коровьего мяса,
Саваоф двухэтажного дома...³⁹

Все это, как видим, довольно абстрактно — человек здесь лишен сколько-нибудь конкретного лица: государь, император, Саваоф... .

Словом, мысль эта, будучи не прочувствованной, осталась и не воплощенной. Недаром даже через два года после «Искусства» Заболоцкий пишет «Осень» — стихотворение, которое мы приводили как пример свойственной ему тогда безобразной гербаризации. В «Осени» он, к сожалению, как бы вернулся назад, сойдя в привычную колею, потеряв забрезживший перед ним на минуту спасительный свет.

Но в том же году он создал одно из великолепнейших своих поэтических полотен — полное живого солнца и чувственной радости, многоцветное и триумфальное, как радуга, «Венчание плодами».

В 1934 году было написано «Прощание», посвященное С. М. Кирову, — тоже одно из лучших его произведений, в котором речь идет о конкретном человеке, реальном лице, с именем и фамилией.

Но в 1935-м он снова как бы отступает в сторону перечислительности («Весна в лесу») и отвлеченного философствования («Начало зимы»).

Таким образом, устойчивости не было действительно вплоть до 1936 года, ознаменованного программным на несколько лет вперед стихотворением «Север».

Что породило этот новый поворот в творчестве Заболоцкого?

Прежде всего — сама жизнь!

Заболоцкий не был бы истинным поэтом, если б умел слушать только порохи звезд и голоса безмолвных растений. Его философское развитие не было имманентным, как это могло бы показаться на первый взгляд, и самим собою поглощенным. «Бессмертный мир кипучих пятилеток» властно вторгнулся в сосредоточенную музыку его души, переламывал и перестраивал его стих. Ведь то были 30-е годы — романтические и драматические одновременно. Строились Магнитка и Кузбасс, рождался посреди амурской тайги невиданный город молодости — Комсомольск. Тогда пережили мы величественную эпопею спасения челюскинцев и гибель героических стратонавтов, тогда же сверкнул на весь мир гений Чкалова и вызвал всеобщее изумление беспрецедентный дрейф панинцев... Страна, покончившая с социальными битвами, строила социализм и вступала в новую битву — с природой. Заболоцкий внимательно следил за этим гигантским единоборством. Его особенно интересовали наивысшие точки приложения людских сил и наивысшие взлеты человеческой мысли. Он переписывался с Циолковским — пролагателем путей в далекие космические миры — и внимательно вглядывался в Арктику и Сибирь, эти наиболее укрепленные форпосты земной непокоренной природы.

В «Севере» возникает у него патетическая тень легендарного «Челюскина»:

Там тень «Челюскина» среди отвесных плит,
Как призрак царственный, над пропастью стоит.
Корабль недвижим. Призрак величавый,
Что ты стоишь с твоею чудной славой?
Ты — пар воображенья, ты — фантом,
Но подвиг твой — свидетельство о том,
Что здесь, на Севере, в средние льдов тяжелых,

³⁹ Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга, 1961, стр. 310.

4 Русская литература, № 2, 1965 г.

Разрезав моря каменную грудь,
Флотилии огромных ледоколов
Необычайный вырубил путь.

(стр. 34)

Начало стихотворения, вернее — его первая половина, представляет собой один огромный развернутый период, редкостный по мастерству и красоте исполнения, по оттенкам смыслов и красочности деталей. Длинные, протяженные строки, затрудняющие дыхание, нарочитая симметричность переходов между ними — как помогают они прямому смыслу слов о холоде, однообразии торосов и тяжести северного неба, сливающегося с белой пеленой земли! Так же, как и одическая ломоносовская интонация, неуклонно сопровождающая весь стих и придающая ему характер высокой торжественности и почти физически ощутимой весомости.

Есть выражение «тяжелые стихи» — когда хотят сказать, что стих нарочито затруднен или выполнен неумело. Но иногда тяжестью, как замечал Чернышевский, кажется энергия, т. е. необыкновенная грузоподъемность стихотворной строки, несущей на своих воздушных крыльях и тяжелокованную мысль, и всю реальность невыдуманного мира. «Тяжесть» таких стихов, как «Венчание плодами», или «Север», или «Творцы дорог», иная, нежели, скажем, в «Столбцах». Это тяжесть, а вернее сказать, тяжеловесность мысли — глубокой, зрелой, выношенной, приобретенной к тому же слишком дорогой ценою, чтобы роскошествовать в былой эстетской непонятности, и потому очень целомудренной, ясной, отчетливой, больше всего боящейся быть непонятой, а значит, говорящей только дело, и только дело. Стихи эти лишены суетности и преисполнены достоинства — их общий облик как-то сразу и невольно вызывает в памяти слова Баратынского, сказанные им о своей музе:

Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой...⁴⁰

Важно заметить, что насыщенность мыслью не сделала эти стихи, как было в прошлом, ни рассудочными, ни аскетичными. Живая плоть мира не распалась в этот раз под пальцами поэта на свои составные химические элементы. Буйная вакханалия красок, разноголосая музыка лесных жизней, причудливые пляски света и теней, пестрые карнавалы запахов, в которых перемешаны и аромат юного цвета, и тонкая прель прошлогоднего листа, и йодистый настой морского наката, — все это выражено в его стихах с какой-то щедрой живописностью. В «Венчании плодами» мы поражаемся огромным сферическим плодам, словно бы увиденным кинематографическим зрением Довженко, выпустившего примерно тогда же свою «Землю». В «Севере» медлительно пылающий солпечный шар, окруженный короной, освещает лошадей, похожих на запряженных в сани ледяных мамонтов.

Все огромно, фантастично и — прекрасно... И на какой-то строке мы вдруг несказанно изумляемся: ведь это наша земля, больше того — наш *быт*. Мы вдруг удивляемся этой маленькой, обхоженной и обсмотренной плапете, на которой нам довелось жить и к которой мы бываем так невнимательны. Волшебная палочка поэзии дотропулась до наших глаз и словно сняла с них тусклую катаракту обыденности, и мы увидели подлинную действительность, сотканную нашими же усилиями из одних чудес и пескончаемых сказок.

⁴⁰ Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. Гослитиздат, М., 1951, стр. 223.

Живем мы в сказочном мире,
По сказок мало у нас...⁴¹

с грустью писал В. Луговской — тоже великий жизнелюб и сказочник.

Заболоцкий не сочиняет сказку, уводящую от действительности, он, наоборот, приводит нас в реальный мир, чуть-чуть исправляя при этом наше зрение. И вот в «Творцах дорог» мы уже равны... богам, ибо кто же мы в самом деле, как не боги, если столь чудодейственно и неуклонно творим земную твердь и водную хлябь по собственной воле и разумению?

Нас ветер бил с Амура и Амгуни,
Трубил нам лось, и волк нам выл вослед,
Но все, что здесь до нас лежало втуне,
Мы подняли и вынесли на свет.
В стране, где кедром светят метеоры,
Где молится березам бурундук,
Мы отворили заступами горы
И на восток пробились и на юг.
Охотский вал ударил в наши ноги,
Морские птицы прыгнули из трав,
И мы стояли на краю дороги,
Сверкающие заступы подняв.

(стр. 83)

Здесь Заболоцкий прямо противоположен себе же как автору «Столбцов».

В «Столбцах» человек, ничтожный, суетный и часто низкий, был противопоставлен природе, ликующей, чистой и неизменно высокой.

Начиная со второй половины 30-х годов он смотрит и на природу и на человека объективно. Природа прекрасна, но несовершенна, грубо говоря, она недоделана. И он любит подсмотреть ее в те минуты, когда, сознавая свою незавершенность, она как бы тянется к мудрой и благодетельной людской помощи. Наиболее полно эта мысль выражена им в стихотворении с характерным названием «Я не ищу гармонии в природе».

Неустанный и вдолженный слушатель неслышных голосов растений, Заболоцкий слышит теперь наравне с ними и другую музыку — музыку человеческого труда.

Ты послушай, как свищет стальной соловей,
Как трепещет в бетоне железный вибратор...

(стр. 66)

Цель человеческой деятельности — «учить и пестовать младшего брата», природу, возрождать ее «для новой жизни и для высших правил», ибо

Мы, люди, — хозяева этого мира,
Его мудрецы и его педагоги.

(стр. 56)

Отныне природа для него, выражаясь словами тургеневского Базарова, «не храм, а мастерская, и человек в ней работник».

В этой своей мысли он соприкоснулся с общим для советской литературы пафосом социалистического переустройства мира, максимального использования всех несметных богатств живой и неорганической природы на благо человеку и на благо самой природе. Вспомним в этой связи хотя бы одного только Луговского, который, подобно Заболоцкому, пришел после долгого, трудного пути к вдохновенному изображению «большевиков пустыни и весны», а после войны почти дословно совпал с ним, сказав в своей «Середне века»:

⁴¹ Владимир Луговской. Солдаторот. Сияя весна. «Советский писатель», М., 1961, стр. 85.

Мы, люди, — господа земного шара.⁴²

Поздний Заболоцкий по-новому и ликующе жизнерадостен, его стихи проникнуты тем неиссякаемым и мудрым «геооптимизмом», о котором, применительно к Пришвину, так одобрительно говорил Горький.⁴³

Нет в мире ничего прекрасней бытия.

(стр. 84)

Далеко позади остался для него и химерический мир «Столбцов», и самопожирательная вселенная некоторых стихов начала 30-х годов, и распадавшаяся на таблицу Менделеева молекулярно-химическое «бытие», в котором так горестно и безнадежно чувствовало себя человеческое сердце.

Можно задать, конечно, вопрос: а необходимо ли было проходить все эти круги и чистилища? Ведь кое-что из того, что открыл Заболоцкий, в частности взаимосвязанность всех элементов мира и преобразующая роль человеческой деятельной мысли, было уже открыто и даже сформулировано марксистской материалистической философией. Но это справедливо лишь отчасти. Потому что, во-первых, философия не есть нечто внешнее, — чтобы сделаться неотъемлемым достоянием личности, научные представления должны сложиться с максимальной самостоятельностью, только тогда они и становятся подлинными убеждениями, а не цитатами из великих трудов. А, во-вторых, Заболоцкий — поэт, и его «открытие мира» имеет другой характер, чем у философа или, скажем, естествоиспытателя. То, что могло быть нам известно из философии, он делает известным еще и по-иному — в сфере чувственной, эмоциональной, поэтической и, следовательно, намного обогащает наше общее знание мира, которое без поэзии было бы неизбежно односторонним. Ведь, как справедливо сказал один из крупнейших ученых современности Дж. Бернал, «произведение искусства не является чем-то, что только возбуждает и доставляет удовольствие. Сами по себе произведения искусства заключают в себе бесценную информацию о мире. . .»⁴⁴

Но чтобы стать этой «бесценной информацией», произведение искусства должно быть результатом поисков, произведенных собственными силами, на свой страх и риск. Тут, разумеется, неизбежны и ошибки, и заблуждения, и уходы в сторону. И в этом отношении художник имеет такое же право на эксперимент, как и ученый.

К сожалению, слишком часто мы бываем крайне неуважительны к таланту, грубо и бесцеремонно «торопим» его, не давая ему возможности естественно и свободно развиваться в согласии с его внутренними законами и потребностями, охотно наклеиваем ярлыки, кричим, одергиваем. «Кажется, ни над одним советским поэтом критика не издевалась так, как надо мной», — сказал однажды Заболоцкий, и в этих ужасающих словах, к сожалению, нет ни малейшего преувеличения! Вследствие резкой оригинальности и бескомпромиссности своего творчества он был непременным и чрезвычайно удобным объектом для всевозможных (в том числе и гнуснейших) обвинений.

В одной из своих статей, иллюстрируя положение о ненормальности в подходе критики к поэзии, он приводил несколько отзывов о своих

⁴² Владимир Луговской. Середина века. Книга поэм. «Советский писатель», М., 1958, стр. 73.

⁴³ В письме к М. Пришвину Горький писал: «Вы... утверждаете совершенно оправданный, крепко Вами обоснованный геооптимизм, тот самый, который — рано или поздно — человечество должно будет принять как свою религию» (М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 477).

⁴⁴ Дж. Бернал. Наука в истории общества. Издательство иностранной литературы, М., 1956, стр. 25—26.

произведениях 20-х и 30-х годов. Он вспоминал, как один из рецензентов называл его «сыпнотифозным весельчаком» (применительно к «Столбцам»), а другой — кулаком и вредителем (применительно к «Торжеству земледелия»), хитроумно пробравшимся в литературу с целью политической диверсии.

Даже в 1936 году, когда сложные поиски, предпринятые Заболоцким в поэзии, дали результаты, казалось бы, очевидные для всех, Ольга Берггольц, описывая творческий вечер поэта в Доме писателя, констатировала поразительное, по ее словам, «равнодушие к творчеству и к судьбе одного из самых интересных и талантливых советских поэтов».⁴⁵ А ведь один этот год был ознаменован такими великолепными стихами, как «Север», «Ночной сад», «Засуха», и другими, ставшими сейчас нашим общим эстетическим достоянием, подлинной гордостью национальной поэзии.

Бедствия Заболоцкого в критике продолжались почти всю его жизнь. В 1948 году о «Творцах дорог» было безапелляционно сказано, что в них «как раз есть то отношение к труду, тот подход к изображению рабочих, который мы должны решительно отменить», что «все» в этих стихах «посвящено непрожеванному (!) представлению о мироздании», что нет в них «ни наших устремлений, ни нашего отношения к труду, к человеку труда» и что вообще никому не нужны «рассуждения... о мироздании и прочей символике» (!!).⁴⁶

Надо отдать должное мужеству и упорству Заболоцкого, который в обстановке какого-то перманентного непонимания, подчас искусственно возбуждаемого в тяжелые годы культа личности, самоотверженно шел своей собственной дорогой, не соблазняясь ни прожеванными истинами, ни комфортабельными компромиссами.

Он был рыцарь стиха, преданный ему глубоко и верно. Ему помогало ясное ощущение своего призвания, предназначения, если хотите, судьбы, уклониться от которой он не мог и не хотел. Перед ним стоял мир — прекрасный и непознанный, и он стремился угадать его собственным сердцем и разумением. И что делать, если подчас облик его мира, диковинный и странный, дерзко противоречил самодовольным блюстителям священной Цитаты, закидывавшим поэта грязью и помоями...

«Диковинность» же его мира заключалась в том, что он был построен не по законам Евклидовой геометрии, а по законам Лобачевского. Это-то и смущало сторонников арифметического пространства, не допуская даже и мысли, что поэтическая интуиция может ощущать присутствие в привычном мире и эйнштейновской относительности, и алогичной, с точки зрения обыденного смысла, квантовой механики. Но обостренное чувство бытия, свойственное художнику, подчас позволяет ему не только сблизиться с новейшими идеями науки, но даже предшествовать их появлению. И это касается не одних лишь так называемых фантастических романов. Вспомним хотя бы Чурлениса — тоже весьма «странного» художника, пытавшегося перевести в цвет музыкальный звук. Он был объявлен сумасшедшим. Но сейчас существует прибор, сконструированный советскими инженерами, который успешно проделывает эту необычайную метаморфозу. Станным был и Филонов, разлагавший мир на мозаику микрочастиц и прихотливо собиравший его вновь, чтобы, возможно, доказать немислимую прихотливость комбинаций, с помощью которых природа создала растение, человека и животное, пользуясь одним и тем же строительным материалом. Заболоцкий,

⁴⁵ Ольга Берггольц. Новый путь. На вечере Н. Заболоцкого в Доме писателя. «Литературный Ленинград», 1936, № 59 (204), 23 декабря.

⁴⁶ Михаил Луконин. Проблемы советской поэзии. (Итоги 1948 года). «Звезда», 1949, № 3, стр. 188, 189.

по свидетельству Н. Степанова, «высоко ценил картины Филонова». ⁴⁷ Это неслучайно, их поэтическое видение одно время было чрезвычайно сходным: в «Столбцах» и в некоторых стихах начала 30-х годов это видно невооруженным глазом.

Круги, пройденные Заболоцким, были необходимыми для него фазисами развития. И «Столбцы», и некоторые стихи начала 30-х годов, имеющие сейчас для нас преимущественно историко-литературное значение, когда-то формировали и двигали талант поэта. Вот почему, вспоминая впоследствии об этих произведениях, сурово и трезво оценивая их недостатки, Заболоцкий все же никогда не зачеркивал их, потому что в них были ведь и достижения, перешедшие затем в преобразованном виде даже в позднейшие стихи. В частности, он писал о «Столбцах»: «Живописание вещей, лепка фигур, натуралистические зарисовки мещанства, — все это было бы хорошо, если бы слово было освещено мыслью, если бы все эти явления были изображены в ясно осознанной исторической перспективе. Этого почти не было в „Столбцах“. Изображение вещей и явлений в ту пору было для меня самоцелью. В этом заключался формализм „Столбцов“... Но „Столбцы“ научили меня присматриваться к внешнему миру, пробудили во мне интерес к вещам, развили во мне способность пластически изображать явления». С этой точки зрения он считает стихотворение «Север», означившее, как мы помним, новый этап в его творчестве, непосредственным продолжением «Столбцов» — с той, однако, существенной разницей, что пластичность дана здесь «на повой основе»: здесь она «уже не самоцель, а лишь средство...» ⁴⁸

Осознавать все это критика ему не помогала.

К тому же надо помнить, что годы культа личности Сталина вообще осложняли развитие философской лирики. В первые послевоенные годы Заболоцкий все реже выступает с оригинальными поэтическими произведениями и уходит в переводы. Большой талант и культура позволили ему и здесь быть первоклассным мастером. Он переводил многих поэтов, но больше всего грузинских — Давида Гурамишвили, Г. Орбелиани, Илью Чавчавадзе, Вазу Пшавела. Основным и непревзойденным трудом его в этой области стал «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. Некоторые строчки из «Витязя...», переведившиеся Н. Заболоцким как раз в то время, когда он переживал тягостные, омраченные репрессиями дни своей жизни, сейчас невольно читаешь иными глазами. Чьи эти, например, слова, чей это век тревожится и предупреждает?

Кто на свете столь безгрешен, чтоб карать людей без страха?

Тот, кто подлинно отважен, презирает злодеянье! ⁴⁹

Заболоцкому-переводчику был свойствен неоценимый дар одухотворенной точности. Поэтому его переводы, дающие верное представление об оригинале, в то же время являются фактами русской поэзии. Он как бы заново пересоздавал оригинал, с необычайной тщательностью и упорством подыскивал для каждого элемента грузинского стиха русский словесный эквивалент. В этом отношении «Витязь в тигровой шкуре» особенно поражает объемом проделанной им работы. Этот многоцветный храм грузинской поэзии, столь же величественный, сколь и сложный, с его пышным внутренним убранством и мозаичной яркостью внешнего облика,

⁴⁷ Н. Степанов. Памяти Н. А. Заболоцкого. В кн.: Тарусские страницы, стр. 309.

⁴⁸ Н. Заболоцкий. Статьи «Правды» открывают нам глаза.

⁴⁹ Грузинская классическая поэзия в переводах Н. Заболоцкого, т. I. Изд. «Заря востока», Тбилиси, 1958, стр. 275.

с его монументальными фресками и даже особой акустикой, позволяющей отчетливо слышать и гул толпы, и вздох ребенка, — это грандиозное создание гения было необычайно трудно для перевода еще и по той причине, что оно как бы вросло в окружающий его ландшафт, так что без перспективы родных гор, и этого высокого струящегося неба, и этого особого воздуха, напоенного запахами древних трав, и клекота орлов, и шума водопадов, одним словом, без Кавказа оно словно бы и не мыслилось. Но Заболоцкий камушек за камушком все же выстроил его двойник — на русской земле, под северным небом, не притушив, как об этом говорят сами грузины, его южного блеска, не растеряв его немислимых оттенков и полутонов. Какой циклопический труд!

Отчасти он, по-видимому, надорвал его.

Но радостное удивление перед миром все же никогда не покидало Заболоцкого, хотя ноты грусти, вызванные болезнью и предчувствием близкой смерти, уже влетали иногда в солнечную музыку его стиха.

Он подолгу жил в Тарусе на Оке, маленьком, тихом, зеленом городке, названном К. Паустовским отечественным Барбизоном, потому что его любили и любят многие русские художники и писатели. В этом городке — полевой воздух, пахнущий рожью и неуловимым ароматом скромных луговых цветов. Оттого, что городок мал и низок, небо над ним кажется особенно высоким, звезды крупнее и чище, а грозы величественнее и первозданнее.

Эта медлительная русская природа, полная, однако, скрытой лирической силы, была источником последних вдохновений Заболоцкого. Часами он мог вглядываться в ее знакомый и вечно меняющийся лик, слушать движение реки, идущей по руслу, стрекот трактора в ближнем вечерющем поле и, как прежде, с тихим восторгом сторожить появление первой блеклой звезды — с тайной надеждой вновь уловить ее в тонкую сеть стиха.

Его медитации последних лет заметно отличаются от предшествующих. В них почти начисто исчез жестковатый естественнонаучный оттенок — они стали человечнее, проще и мудрее. Сознание своего родства с микро- и макромиром, выразившееся ранее с некоторой демонстративностью и обставившееся множеством доказательств, теперь подразумевается как данность: хотите — верьте, хотите — нет; поэт делится с вами плодами всей своей жизни, и если они ничего не говорят вам *сами по себе*, то отвергните их и — ищите самостоятельно. Теперь чаще всего он дает природу как аналог душевного состояния — прием, известный в народном творчестве. Все больше и больше его начинает занимать мир обыкновенной человеческой души. Все чаще и чаще созерцание природы возвращает его к человеку, к людям, к обществу.

Приближающаяся старость и неотвратимо надвинувшаяся болезнь, а также весь опыт жизни, бывший сложным и нелегким, сделали его стихи мягче и грустнее. Но в их грусти нет мрака, о ней вернее всего сказать словами Пушкина:

Печаль моя светла. . .

Вот в доказательство хотя бы один пример — стихотворение «Зеленый луч», написанное в последний год жизни:

Золотой светясь оправой
С синим морем паравне,
Дремлет город белоглавый,
Отраженный в глубине.

Он сложился из скопления
Белой облачной гряды
Там, где солнце на мгновенье
Полыхает из воды.

Я отправлюсь в путь-дорогу
В эти дальние края,
К белоглавому чертогу
Отыщу дорогу я.

Я открою все ворота
Этих облачных высот,
Заходящим оком кто-то
Луч зеленый мне метнет.

Луч, подобный изумруду,
Золотого счастья ключ —
Я его еще добуду,
Мой зеленый слабый луч.

По бледнеют бастионы,
Башни падают вдали,
Угасает луч зеленый,
Отдаленный от земли.

Только тот, кто духом молод,
Телом жаден и могуч,
В белоглавый примет город
И зеленый схватит туч!

(стр. 174—175)

С какой грациозной человечностью и подкупающей открытостью выражено здесь предощущение конца с его мучительными переходами от надежды к утрате, когда воображение то строит свои воздушные замки, то изнемогает под тяжестью неумолимой правды. И как уместен здесь этот сказочно-архаичский словарь, создающий облик небесного града Китежа, утонувшего на голубом дне и еще более нереального, чем даже сам ильменский фантом!

Так могло умирать только большое, очень доброе, истинно человеческое сердце. Оно не скрывало своего естественного смутения и страха, своей наивной надежды и своей зависти, но предпочитало уходить в небытие в ореоле взятой у жизни сказки.

Последние годы жизни Заболоцкого совпали с большими и радостными изменениями в жизни нашей страны. Восстанавливались ленинские принципы демократии. Для литературы, в особенности для поэзии, это имело неопределимые последствия. Распрявился и вырос главный герой лирики — сам автор.

Заболоцкий вошел в эту высокую волну легко, естественно и счастливо: его последние стихи — такой же бурный взлет сил, какой мы видели, скажем, у Луговского, тоже поразившего своих современников последней ослепительной вспышкой.

Некоторые стихи Заболоцкого этого периода («Неудачник», «Возвращение с работы», «В кино», «Некрасивая девочка», «Старая актриса» и др.) критика в один голос назвала некрасовскими. Это справедливо: влияние Некрасова, разумеется, творчески преломленное, в них очевидно. В последние годы своей жизни Заболоцкий все чаще и чаще обращается к народной теме, к ситуациям и характерам, взятым из послевоенной жизни. Но некрасовское начало вошло в его поэзию несколько раньше, чем это принято полагать. В очень большой степени оно было внутренне подготовлено его переводами. Ведь он переводил поэтов, в творчестве которых сказывался прежде всего гений народа, — Руставели, Важу Пшавела, Давида Гурамишвили, «Слово о полку Игореве». . . Таков был его принцип. «. . . Руставели написал народную вещь, — говорил он в письме к Т. Табидзе, — в Грузии она известна всему народу. Значит, и в русском переводе мы должны постараться довести ее до широких масс читателей. . .»⁵⁰ Колоссальный опыт перевода народных поэтов, длительное погружение в мир национальной стихии, вживание в склад и лад народной речи, бесконечная галерея национальных характеров, с которыми ему пришлось столкнуться, — все это не могло не повлиять и на его оригинальное творчество. Так создавалась почва для «некрасовского» стиха. Повлияло также и другое — бедствия личной жизни, тюрьма, ссылка (в годы культа личности Сталина). Там, на дальнем севере, а потом в Казахстане он столкнулся с народной бедой в ее живом (не литературном) облике. Невинно осужденные простые люди, с непомерным терпением и надеждой тянущие свое каторжное ярмо, — вот что грубо и навсегда пронзило его душу и вышлеснуло в его стихи некрасовскую звенящую горечь. В стихотворении «Где-то в поле возле Магадана» он

⁵⁰ «Литературная Грузия», 1962, № 2, стр. 77.

описывает судьбу двух русских стариков, описывает, впервые в своем творчестве, совсем «по-некрасовски»:

Где-то в поле возле Магадана,
 Посреди опасностей и бед,
 В испареньях мерзлого тумана
 Шли они за розвальнями вслед.
 От солдат, от их луженых глоток,
 От бандитов шайки воровской
 Здесь спасали только околодок
 Да наряды в город за мукой.
 Вот они и шли в своих бушлатах —
 Два несчастных русских старика,
 Вспоминая о родимых хатах
 И томаясь о них издалека.
 Вся душа у них перегорела
 Вдалеке от близких и родных,
 И усталость, сгорбившая тело,
 В эту ночь снесла души их...

Дивная мистерия вселенной
 Шла в театре северных светил,
 Но огонь ее проникновенный
 До людей уже не доходил.
 Вкруг людей посвистывала вьюга,
 Заметая мерзлые пеньки.
 И на них, не глядя друг на друга,
 Замерзая, сели старики.
 Стали кони, кончилась работа,
 Смертные доделались дела...
 Обняла их сладкая дремота,
 В дальний край, рыдая, повела.
 Не нагонит больше их охрана,
 Не настигнет лагерный конвой,
 Лишь одни созвездья Магадана
 Засверкают, став над головой.⁵¹

Этот-то жизненный опыт, который волею судьбы пришлось пережить Н. Заболоцкому, и завязал окончательно в его творчестве некрасовское гражданственное начало.

Нет сомнения, что в «некрасовском» цикле последних лет он шел к какому-то новому поэтическому рубежу. По всему видно, что он лишь начал широкую и смелую стиховую разведку. Смерть оборвала ее в самом начале.

Но и в «некрасовских» стихах, и в стихах о любви, написанных перед смертью, и в «Илье Муромце», да и всем своим творчеством он успел сказать главное:

Нет в мире ничего прекрасней бытия!

Вот конечный вывод, к которому пришла его поэзия.

* * *

Николай Заболоцкий в нашей литературе — явление особенное. Его стих, имеющий в русской классической поэзии многокорневую, широко разветвленную систему, спускающийся несколькими могучими тяжами и к Ломоносову, и к Пушкину, и к Тютчеву, и к Некрасову, и к Маяковскому, бережливо припадающий в поисках живой воды даже к высохшим или забытым нами литературным руслам, стих, часто такой традиционный и даже преднамеренно архаический, был по сути своей глубоко, по-настоящему новаторским. Заболоцкого одушевляла «поэзия познания» (*М. Горький*), столь свойственная нашему веку, небывалому по количеству и значимости научных открытий. Он никогда не иллюстрировал конкретных достижений науки, они служили ему лишь толчком для богатых, многообразных и широко-ассоциативных душевных переживаний. Когда своим воображением он заставлял земное крохотное существо дотрагиваться до звезды, чтобы *прибавить света*, то разве этим самым не выражал он и наше собственное нетерпеливое желание поскорее дотянуться до звезд с единственно гуманною целью *осветить мир*?

Всю жизнь он не уставал смотреть на звезды.

Среди них были у него друзья и враги.

Он ненавидел Марс — звезду «страдания, крови и войны». А из всех планет больше всего любил одну из самых, может быть, малых и периферийных из них — Землю. Ему казалось, что

⁵¹ День поэзии. «Советский писатель», М., 1962, стр. 298.

... золотые волны света
 Плывут сквозь сумрак бытия
 (стр. 145)

именно от Земли — от всех ее материков и океанов, неустанно возделываемых и украшаемых разумной и трудолюбивой человеческой рукой.

Ведь, если звезды зажигают —
 значит — это кому-нибудь нужно?

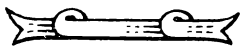
вопрошал Маяковский, тоже любивший смотреть на них и клявшийся даже, что из всех страданий, ведомых человеку, он не мог бы перенести лишь одного — «беззвездной муки».

Заболоцкий также не перенес бы ее, хотя он и считал себя строгим и трезвым естествоиспытателем, — не перенес бы потому, что прежде всего он был *поэтом* — очарованным звездочетом, навеки плененным и околдованным живою прелестью бесконечной вселенной.

А значит...

Значит, ему действительно было необходимо,

чтобы каждый вечер
 над крышами
 загоралась хоть одна звезда!⁵²



⁵² Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 60—61.

В ЧЕМ СУЩНОСТЬ СПОРА О РЕАЛИСТИЧНОСТИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Даже если научный спор и не приводит спорящих к единству взглядов, он все же уточняет сущность разногласий, проясняет точки зрения, углубляет аргументацию спорящих.¹

Интересная статья Я. С. Лурье «О художественном значении древнерусской прозы»¹ еще раз возвращает нас к вопросу о реалистичности в древнерусской литературе. Автор вступает в спор, ведущийся уже давно, и делает попытку внести в него ясность.

Я. С. Лурье считает термины «реализм», «реалистичность», «элементы реалистичности», «тенденции к реалистичности» излишними и непродуктивными в применении к древней русской литературе, так как признаки реалистичности он признает просто признаками художественности вообще.

Я. С. Лурье утверждает, что термин «реализм» в широком смысле этого слова может быть употреблен в отношении древнерусской литературы только в том случае, если будет доказано, что реализм, как некое свойство искусства, выходит за пределы XIX—XX веков. Я. С. Лурье пишет: «Существовал ли реализм только в XIX—XX веках, или же к этому художественному направлению могут быть отнесены произведения более ранних эпох, например Возрождения или античности? Пока нет ответа на этот вопрос, невозможно рассуждать о существовании или несуществовании „элементов реализма“ в древнерусской литературе» (стр. 6). Согласимся с этим утверждением, внося в него поправку. «Художественное направление» реализма — это как раз реализм в узком смысле этого слова, и о нем спора нет; все сходятся в том, что как направление реализм возник только в XIX веке. Речь должна идти о реализме как о некотором художественном подходе к изображению действительности, и о нем, именно об этом подходе, справедливо поставить вопрос: существовал ли реализм в искусстве до XIX века?

Далее Я. С. Лурье разбирает признаки реализма в широком смысле этого слова и приходит к выводу, что все они сводятся к признакам художественности вообще.

«Чаще всего под „реализмом“ в широком смысле слова, — пишет Я. С. Лурье, — подразумевается правдивость художественного произведения, его способность как можно более объективно отразить окружающий мир и человеческую жизнь. Такое определение представляется нам совершенно непродуктивным. Всякое искусство отражает жизнь, всякое искусство (если оно действительно искусство) стремится сделать это как можно глубже и правдивее» (стр. 6—7). Я. С. Лурье соглашается со мной, что правдивость — свойство всякого настоящего искусства. Да, это так! Верно и то, что всякое искусство отражает жизнь. Но всякое ли искусство *изображает* жизнь? Всякое ли искусство стремится

¹ «Русская литература», 1964. № 2, стр. 3—28. Далее ссылки на эту статью даются в тексте.

отражать жизнь как можно более объективно, «как можно глубже и правдивее»? Есть направления в искусстве, субъективно отражающие мир, отказывающиеся от изображения реальности, стремящиеся уйти из сферы реальных отношений, создающие свой мир, свою особую действительность. Стремление отразить мир «как можно глубже и правдивее» — это не свойство всякого искусства. Это свойство реалистического искусства и реалистичности по преимуществу. Есть и художественные методы, субъективно отражающие мир. Способов отражения мира много, не все из этих способов реалистичны, хотя многие и художественны. Но об этом после.

Затем Я. С. Лурье рассматривает возможную связь реализма с определенными философскими воззрениями автора — с его реалистическим типом исторического мышления — и отрицает эту связь. «Ссылки на волю богов, — пишет Я. С. Лурье, — благополучно сосуществовали у античных писателей со вполне земными объяснениями человеческих поступков; такое же противоречие обнаруживается и в средневековой литературе. Признавать теоретически роль „божественного промысла“ может и писатель-реалист: вспомним хотя бы философию истории Л. Н. Толстого в „Войне и мире“. На практике же всякий подлинный художник изображает действительную жизнь с ее причинными связями и в этом смысле оказывается стихийным материалистом» (стр. 7).

Итак, первое положение Я. С. Лурье гласило, что всякий подлинный художник объективно отражает окружающий мир и человеческую жизнь «как можно глубже и правдивее». Сейчас же к этому положению добавляется и второе: всякий подлинный художник стихийный материалист.

Свойством художественности вообще Я. С. Лурье считает и следующий признак реализма, который он извлекает из моей статьи «Об одной особенности реализма» («Вопросы литературы», 1960, № 3): «способность реализма к самоочищению от различных канонов, штампов, устоявшихся особенностей стиля», вторжение реализма в область запрещенных тем. Я. С. Лурье пишет: «Одно из двух — либо под „канонами“ мы будем подразумевать уже застывшие приемы, мешающие развитию искусства, либо речь идет о новых и свежих средствах изображения, которые помогают „увидеть то, что еще не увидено“. В первом случае бороться за „каноны“ в своей художественной практике не будет ни один подлинный представитель искусства, даже заведомо не относящийся к реалистическому направлению. Если же речь идет просто о средствах изображения, то придется признать, что ни один писатель, в том числе, конечно, и писатель-реалист, не творит вне какой-либо художественной системы, художественных приемов» (стр. 8). Но откуда это «либо, либо»? Во-первых, почему между канонами и приемами искусства ставится знак равенства? Ведь каноны распространяются на гораздо более широкий круг явлений искусства, чем одни только приемы. А во-вторых, разве Я. С. Лурье не известно, что очень многие направления в искусстве обязывали писателей подчиняться определенным канонам? Так, Буало предписывал писателям следовать классическим образцам. Вот что справедливо пишет Л. Я. Гинзбург в своей книге «О лирике»: «Французский классицизм был кульминацией литературного мышления канонами. Он довел до предела безошибочную действенность поэтической формы, мгновенно узнаваемой читателем. Свою разработанную жанрово-стилистическую иерархию классицизм строил на точной иерархии ценностей религиозных, государственных, этических».² Будем ли мы на этом основании сбрасывать классицизм со счетов искусства? Да, писатель-реалист творит в определенной художественной системе и пользуется определенными приемами. Но художественная система реализма не

² Л. Я. Гинзбург. О лирике. «Советский писатель», М.—Л., 1964, стр. 10—11.

имеет ничего общего с сознательным следованием канонам. Отвердевшие приемы, «окаменевшие» эпитеты, «каноны», следование образцам, даже самым лучшим, проникают в реалистическое искусство только контрабандой. Они есть, но от них художник-реалист в отличие, например, от художника-классициста или художника средневековья стремится избавиться.³ Обнаруженные, они изгоняются из реалистического искусства, в противоположность многим другим направлениям.

Напомню еще о романтизме, широко пользовавшемся традиционным языком поэзии, о народном искусстве, с его устойчивыми поэтическими формулами. Следовательно, и в данном случае, признавая потребность искусства стремление избавляться от канонов, Я. С. Лурье фактически сводит подлинную художественность только к реализму.

Наконец, использование «сильной художественной детали» Я. С. Лурье также считает проявлением всякой художественности.

Других признаков реалистичности в древнерусской литературе, указанных исследователями, Я. С. Лурье не касается. А они есть! В частности, в упомянутой Я. С. Лурье статье «Об одной особенности реализма» я говорил о «приближении средств изображения к изображаемому» — черте, отмеченной Г. А. Гуковским и В. В. Виноградовым. Именно с этой чертой связывалось стремление реализма к освобождению от канонов и от выработки общего единого стиля. В других случаях говорилось о тяготении к наглядности изображения действительности, о передаче языка действующих лиц (со всеми особенностями устной речи, со свойственными героям индивидуальными оборотами, сословной и профессиональной терминологией и пр.). Все это, по-видимому, также надо считать, с точки зрения Я. С. Лурье, признаками художественности вообще.

Если дело обстоит действительно так и между реалистичностью и художественностью необходимо поставить знак равенства, то, конечно, необходимость в термине «реалистичность» отпадает. Больше того, нет необходимости не только в термине «реализм» в широком смысле этого слова, но, может быть, и в узком смысле — в термине «реализм» для обозначения литературного направления XIX и XX веков. Он тоже, выходит, не очень нужен, поскольку и это понятие в значительной мере лишается своей определенности.

* * *

Как же обстоит дело в действительности?

Искусство не всегда последовательно. Это не логика и не математика. Само движение искусства, его развитие часто приводит нас в недоумение, демонстрирует удивительные явления, сталкивает нас с неожиданностью.

Искусство условное или искусство условности очень часто сочетается с искусством конкретизирующим, стремящимся к наглядности, к созданию иллюзии действительности. Это конкретизирующее искусство проникает в реальную суть и причинность явлений, стремится избавиться от традиционных формул и ситуаций, резко снижает приподнятость языка искусства над действительностью, приближает средства изображения к изображаемому, выступает против условности изображения и против стилизации изображаемого, опирается на художественную деталь, и т. д.

Для этого конкретизирующего искусства во всем мире принят термин «реализм» — в широком смысле слова. В этом смысле он употреблялся еще на грани XVIII и XIX веков, т. е. до появления литературного направления, называемого реализмом, и до появления аналогичного направ-

³ W. Weintraub. Formal Determinants of Realistic style. In: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961, pp. 755—760.

ления в живописи.⁴ В изобразительном искусстве существование «широкого реализма» особенно наглядно. Я напомним о таких его проявлениях, как произведения Рембрандта и Веласкеза. С точки зрения художественного метода произведения Рембрандта и Веласкеза невозможно отличить от произведений реалистов XIX века. Если исключить признаки времени в технике живописи, в деталях изображаемого (одежда, утварь, архитектура, быт, сюжеты), то их художественный метод как бы вырывается из эпохи! Напомним еще о позднеримском скульптурном портрете, о египетском реализме — о фаюмском портрете. Напомним также о поразительном реализме польского скульптора XV века Вита Ствоша.

Является ли это реалистическое искусство высшим достижением своей эпохи? Не всегда. Рядом с реалистом Шарденом существует представитель живописи рококо — Буше; рядом с реалистом Веласкезом — представитель живописи барокко Мурильо. Позднеримский скульптурный портрет существует одновременно с экспрессионизмом живописи катакомб; египетский реализм в живописи и скульптуре — рядом с одним из самых условных изобразительных искусств мира.

Еще сложнее обстоит дело в литературе. Там реалистические тенденции встречаются со стилизирующими тенденциями в творчестве одного писателя. В какой-то своей части творчество Шекспира реалистично, и мы можем говорить о реализме Шекспира. Энгельс в письме к Лассалю от 18 мая 1859 года предлагает «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»⁵ Шекспир — реалист в широком смысле этого слова. И вместе с тем в нем есть признаки принадлежности к маньеризму, к еуфуизму как к литературному направлению. Многие из его комедий отнюдь не реалистичны.

Термин «реализм» в широком смысле этого слова употребляется в разных странах по отношению к Дефо, к Шекспиру, к французской буржуазной драме XVIII века, к средневековым фавлю, к Рабле, к «Сатирикону» Петрония и т. д.

Многочисленные примеры широкого употребления термина «реализм» приведены в книге Рене Веллека «Идеи литературной критики», и нам нет необходимости останавливаться на них подробно.⁶ Термин «реализм» в широком смысле этого слова оправдывает себя и самым фактом своего частого употребления.

Итак, возражать против употребления слова «реализм» в широком его смысле в отношении литератур до XIX и XX веков трудно. Условие, поставленное Я. С. Лурье для решения вопроса о возможности применения термина «реализм» и его производных к древней русской литературе, следует признать выдержанным.

Посмотрим теперь, можно ли считать, что художественность древнерусской литературы совпадает с признаками реалистичности.

* * *

Реалистичность (реализм в широком смысле этого слова) есть только один из способов отражения мира в художественном творчестве. В древнерусской литературе этот способ не главный.

⁴ Шиллер употребляет термин «реализм» в 1798-м, Фр. Шлегель — в 1800 году. См. об этом подробно: René Wellek. Concepts of Criticism. New Haven and London. 1963, pp. 225—226.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 494.

⁶ René Wellek. Concepts of Criticism, p. 234 ff. Собственные рассуждения Р. Веллека не кажутся мне убедительными. Важны приводимые им материалы обильного употребления термина «реализм» в различных странах по отношению к искусству и литературе далекого прошлого.

Литература древней Руси в своей официальной, торжественной и пышной линии стремится абстрагировать явления действительности, извлекать из них «вечный» смысл, видеть в окружающем символы вечных истин, богоустановленного миропорядка. Литература эта не столько изображает мир, сколько интерпретирует его в духе средневековых воззрений. При всех изменениях, претерпевавшихся литературой в течение семи веков, — это в целом искусство абстрагирующее. Таковы и литература, и изобразительное искусство.

Писатель или художник видят «вечный» смысл в обыденных явлениях. Сама по себе обыденность, материальное, единичное их не интересует. Они не стремятся к наглядности и к реальным объяснениям фактов. Писателей волнует по преимуществу общее, «вечное», абстрактное, идеальное. Они стремятся к изображению величественного, пышного, значительного. Соответственно — торжественный, приподнятый над обыденным литературный язык, пышные церемониальные формы официальной письменности.

Литературное искусство древней Руси строится в основном на условных формах. Оно медленно меняется и состоит преимущественно в комбинировании некоторых приемов, традиционных формул, мотивов, сюжетов, повторяющихся положений. Существуют определенные «агиографические формулы», которыми выражается авторское отношение к подвигам святого-монаха, традиционно описывается его рождение от благочестивых родителей, детство, удаление в пустыню, его жизнь в пустыне, основание монастыря, смерть, посмертные чудеса. Иными, но также традиционными приемами описывается жизнь святого-мученика, святого-воина и т. д.

В воинских повестях с помощью устойчивых формул повествуется о выступлении в поход врага Руси. Враг наступает на Русскую землю «загордевся», «в силе тяжце», «пыхая духом ратным». Традиционно описание выхода против врага малочисленного русского войска во главе с князем, его смирение, его молитвы. В традиционных выражениях изображается ожесточенность битвы: «кровь течет по удолиям», воины сражаются «за руки емлющеся». Затем в сходных выражениях автор описывает помощь небесных сил и конечную победу, ее всесветное значение и пр.

Искусство ли это? Стремится ли художник, писатель избавиться от канонов? Как правило — не стремится. Он их комбинирует. Он создает в своем произведении «действие», возвышенный спектакль, он поднимает действительность до уровня «вечного». Его задача не столько описать реальные события, сколько найти в них проявление «вечного» смысла, «элементы вечности». В этом главная тенденция средневекового искусства.

Кто будет спорить, что искусство народного шитья или шитья древнерусского очень высоко? Но вышивальщица ограничена несколькими десятками традиционных «стежков», прислов: «денежка», «ягодка», «черенок», «городок», «слочка», «копытчко» и т. д., которыми она условно и крайне обобщенно передает орнамент или некие символы. Традиционность искусства доминировала в нем тысячелетиями. Это очень хорошо понимал А. Н. Веселовский. Он и показал, в чем суть поэтического воздействия традиционности. В «Исторической поэтике» Веселовский писал: «...поэтический язык состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять с словом вообще ряд известных представлений об объекте... Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном болсе, в другом менее; по мере нашего развития,

опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации».⁷

В древнерусской литературе очень много таких «нервных узлов», вызывающих традиционные поэтические ассоциации, создающих возвышенную и порой, я бы сказал, «молитвенную» атмосферу (при чтении житий святых, при чтении о событиях, наводящих на мысли о «бренности земного существования» и пр.).

Древнерусский писатель — церемониймейстер. Древнерусский читатель же — участник церемонии, некоего «действия», на котором он присутствует иногда в сотый-двухсотый раз, по многу раз перечитывая одно и то же произведение.

* * *

Я назвал древнерусскую литературу литературой абстрагирующей, идеализирующей действительность и создающей композиции часто на нереальные темы, делающей это с помощью немногих условных приемов. Но древняя русская литература знает и множество исключений.

Возьмем творчество Аввакума. Это был писатель, борющийся с обрядовой стороной литературы, со всякого рода условностями. Он был обличитель и разоблачитель. Как правило, он стремился воспроизвести действительность не в условных формах, а как можно ближе к самой действительности, и порой пытался даже усмотреть реальные причины, мотивы, движущие силы.

Благодаря этому реальность в произведениях Аввакума получила некоторую долю самостоятельности и «вытесняла» автора, заставляла его отступить даже от своих убеждений, от своих стремлений. Художественная сила реальности конкурировала с художественными стремлениями автора. Реальность в произведениях Аввакума как бы самостоятельна относительно автора. Автор не может с нею «справиться».

Мне нет нужды цитировать «Житие» Аввакума. Оно хорошо известно. Реалистических моментов в его повествовании очень много, хотя есть и идеализирующие, не реалистичные. Можно было бы взять любую страницу его «Жития». Но один эпизод я бы хотел напомнить.

Аввакума везет по Тунгуске. Буря. Флотилия терпит бедствие. Аввакум везет и двух вдов, которых воевода Пашков насильно пытался выдать замуж. Аввакум заступает за этих вдов. Пашков считает, что все несчастья флотилии из-за Аввакума. Он «выбивает» Аввакума из дощеника. В «Житии» подробно описана эта сцена. Его бьют «разоблошки» по спине, наносят 72 удара. Пашков бьет, выведенный из себя тем, что Аввакум не просит пощады. Наконец избисние кончилось. Аввакума сковали и кинули на дождь. И вот тут происходит нечто поразительное! Аввакум пишет: «Осень была, дождь на меня шел, всю ночь под капелию лежал. Как били, так не болно было с молитвою тою, а лежа на ум взбрело: „За что ты, Сыне божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы Твои стал! Кто даст судию между мною и Тобою? Когда воровал, и Ты меня так не оскорблял, а ныне не вем, что согрешил!“» Я не цитирую дальше, но и процитированного достаточно.

Аввакум спорит с богом, упрекает его. Бунтует против бога.

Не удивительно, что все это взбрело на ум Аввакуму, а удивительно, что все это он написал. Он повествует о своем бунте против бога — вопреки общей тенденции своего «Жития», вопреки своим общим религиозным убеждениям, которые он не только излагает, но страстно пропагандирует!

⁷ А. П. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 376.

Здесь художник в Аввакуме оказался сильнее человека веры. Его вынудила все это написать художественная правда. Логика реальности, логика действительности сама иногда как бы диктует писателю.

Когда персонажи начинают действовать до известной степени самостоятельно и даже «неожиданно» для писателя — это один из настоящих признаков реализма. Вспомним: у Пушкина, у Достоевского, у Толстого.

Ничего подобного в абстрагирующем, церемониальном стиле средневековья мы не найдем. Может быть, однако, Аввакума не следует относить к древнерусской литературе? Относить его к древней литературной традиции или не относить — мы все же должны признать, что элементы реалистичности появились значительно раньше XIX века.

Обратимся к более раннему примеру. Своими реалистическими моментами поражает описание в летописи под 1446 годом ареста Василия II Темного Дмитрием Шемякой и Иваном Можайским. Здесь интересны не только точность описания (мы узнаем, например, как формально происходил арест: некто Никита взял за плечо великого князя и произнес: «Пойман еси великим князем Дмитрием Юрьевичем»), но и точность воспроизведения психологии Василия Темного перед арестом и во время самого ареста.

Василий находился в Троице-Сергиевом монастыре. Приближался час его задержания, но Василий, как это часто бывает, стремился убедить себя, что ему ничего не грозит. Во время литургии «пригонил» к великому князю Бунók — предупредить его, «что идут на него князь Дмитрий Шемяка, да князь Иван Можайской ратью». Василий отказался ему верить и, мало этого, «повеле того (Бунóká) по манастыря збити и назад воротити его». Несмотря на такую ярость на Бунóká, Василий все же приказал послать сторожей к Радонежу. И это сочетание ярости с тростью слышано также психологически верно.

Пропускаю очень точное описание того, как были обмануты и схвачены сторожа. Обращу внимание снова на поведение князя. Когда князь узнал, что войска врагов уже близко, «скачюще на конех», он побежал на конюшенный дворец, но оказалось, что нет ему здесь приготовленного коня и «люди вси в унынии быша и в оторопе велице, яко изумлени». Князя спрятали и запер в каменной церкви Троицы пономарь Никлфор. Убийцы «възгониша на манастырь на конех преже всех Никита Костянтинович и на лесницу на коне к предним дверем церковным, и ту пошедшу с коня ему и заразися о камень, иже пред дверми церковными възделан на примосте, и пришедше прочии взяша его, он же едва отдохнув и бысть, яко пиан, а лицо его яко мертвецу бе». Примчался и сам князь Иван и все воинство его и стал вопрошать: «Где князь великий?» И здесь снова проявилась характерная черта арестовываемого. Василий мог бы и не отвечать: он не только был спрятан в церкви, но пользовался в ней правом убежища. Однако, услышав голос Ивана, Василий сам «возопил велми» и стал молить о пощаде. Он сам отпер двери, встретил своих врагов с иконой в руках, которую они с Иваном когда-то целовали, клянясь быть в мире. Передан выразительный диалог обоих, не оставивший надежды в Василии. Василий бросился к гробу Сергия Радонежского и «кричанием моляся захлпяся». Затем рассказывается с полной наглядностью вся сцена ареста и как князя посадили на «голыи сани, а противу его чрънца» и отправили в Москву. Но дальнейшее сообщение об ослеплении Василия в Москве лишено всякой выразительности.

Итак, перед нами выразительно переданная психология арестовываемого, безвольно и послушно подчиняющегося своим мучителям, идущего им навстречу, самого приближающегося момент неизбежного. Найдены выразительные детали, выразительные слова, реально описана последова-

тельность событий, причины их. Речи действующих лиц даны в такой форме, в какой они могли быть реально произнесены. Соблюдена наглядность.

Противоположность этих «реалистических элементов» в описании ареста Василия идеализирующему искусству средневековья выступит совершенно ясно, если мы сравним эту сцену ареста Василия Темного с описанием убийства Бориса и Глеба в их житии. Они также не сопротивляются, но ни о какой психологии здесь речь не может идти. Это чистая идеализация, обобщение христианских добродетелей — кротости, покорности воле божьей и пр. Сцены эти в «Сказаниях о Борисе и Глебе» и в «Чтении о Борисе и Глебе» написаны по-своему мастерски. Это настоящее искусство, но реалистичности в нем почти нет.

Напомню о сцене убийства Глеба в «Сказании о Борисе и Глебе». Общая жизненная ситуация сходна с рассказом об аресте Василия II. Глеба предупреждают о грядущей опасности: «И присла Ярославъ къ Глебу, река: „Не ходи, брате, отъць ти умърль, а братья ти убьенъ о<т> Святопълка“. О том, как обошелся Глеб с присланным, сведенный ист. Глеб заплакал, но слезы его не «психологические», а как бы «церемониальные». Нет и речи ни о каких «захлипаниях» и «кричаниях». Все в высшей степени благопристойно и торжественно. Глеб в печали сердечной произносит подобающую случаю очень логичную и очень стройную речь, построенную по всем правилам византийского ораторского искусства, в которой он объясняет, что плачет по отце и брате, скорбит об убийце Святополке, восхваляет кротость Бориса. Он, как и Василий, не бежит от своих врагов, но не потому, что не может, а потому, что не хочет: по своим христианским убеждениям. Когда его наступают убийцы, он смотрит на них «умиленама очима», плачет и снова произносит длиннейшую речь, которую, очевидно, убийцы терпеливо выслушивают. В этой речи Глеб говорит о себе то, что, по существу, должен был бы сказать о нем автор: «Не пожьнете мене отъ жития не съзьрела, не пожьнете класа не уже съзьревъша, нъ млеко безълюбия носяща. Не порежете лозы, не до коньца въздратьша, а плодь имуща. Молю вы ся и милъ вы ся дею, убойтеся рекъшааго усты апостольскы: „не дети бываште умы, зълوبيемъ же младенствуите, а умы съвършени бываите“. Азъ, братие, и зъло биемъ и въздратьмъ еще младенствую: се несть убийство, нъ сырорезание» и т. д. Когда Глеб увидел, что слова его не остановили убийц, он начинает произносить длиннейшие, великодушные молитвы. Он обращается к умершему отцу, к брату Ярославу и Святополку. Снова убийцы ждут и только после того, как Глеб обращается к ним со словами: «То уже сътворивъше, приступльше, сътворите, на неже посълаши есте», убивают Глеба.

Это не убийство, а церемония убийства, «чин» убийства.

В древнерусской литературе мы часто встречаемся не столько с описанием событий, сколько с выражением отношения автора к ним: с прославлением или оплакиванием их, их лирической интерпретацией (ср. в «Слове о погибели Русской земли»). Сцена убийства Глеба — это не описание в точном смысле этого слова, а некролог, церковное чтение в воспоминание события.

Рассказ об аресте Василия Темного должен рассматриваться на фоне подобных церемониальных форм литературы. Ясно, что сцена ареста Василия выделяется своей реалистичностью. В древнерусском искусстве, в древнерусской литературе есть две тенденции: идеализирующая и конкретизирующая. В целом древнерусская литература условно изображает мир, но в отдельных элементах это условное изображение заменяется реальным. Удобно ли эту вторую тенденцию называть тенденцией к реалистичности, видеть в ней «элементы реалистичности»?

Реалистичность в древнерусской литературе проявляется в ряде признаков, обычно (и это важно) появляющихся в совокупности и определяющих особый способ изображения окружающего мира, при котором писатель следит за реальным смыслом событий, выявляет реальные причины, пытается проникнуть в психологию героев; он стремится изображать события наглядно, близко к действительности, вскрывает характерное и пользуется художественной деталью, отказывается от велеречия и приподнятости стиля, передает прямую речь персонажей в индивидуализированной форме.

От реализма XIX века этот способ изображения отличается тем, что он возникает в известной мере стихийно. Способ этот направлен на единичное. Это единичное уже ощущается писателем как характерное для эпохи, действительности, среды, но это характерное еще не типизировано. Поэтому в отношении этого способа изображения действительности лучше употреблять слово «реалистичность», чем «реализм», хотя от последнего термина и нет нужды отказываться. В широком смысле он употребляется во всем мире при изучении литературы и изобразительного искусства.

Как же совмещается реалистичность с абстрагирующими тенденциями древнерусской литературы?

Древнерусская литература носила «ансамблевый характер», и это позволяло соединять в произведении разные способы изображения действительности.

Летописи, хронографы, четьи-минеи, патерики, прологи, пален, отдельные сборники включали в свой состав произведения, написанные в различных стилях, многообразно изображавших реальность. Иногда отдельные части одного и того же произведения писались по-разному. Я уже не говорю о летописях и хронографах, о «Поучении» Мономаха, о посланиях Грозного и пр., но даже житие святого, написанное одним автором, бывает выдержано в нескольких стилях. В предисловии к житию автор заявляет о своем отношении к добродетелям святого, и это отношение не всегда вязалось с тем, как он изображал святого в дальнейшем. В совсем особом стиле пишется заключительная похвала святому. За ней следуют описания его посмертных чудес, в которых обычно отражаются бытовые моменты. Службы и молитвы святому переносят нас в другую сферу его изображения: чисто абстрагирующую. Все части жития разнообразны и разножанровы, иногда они писаны даже разными литературными языками: то литературным русским, то литературным церковнославянским.⁸

Этот «ансамблевый характер» произведений облегчал проникновение в него элементов реалистичности.

Под влиянием чего возникала в том или ином случае потребность в реалистическом изображении действительности? Дело в том, что религиозное мировоззрение редко проводилось последовательно. Необходимость жить в реальном мире, считаться с этим реальным миром вызывала потребность и в реальном его объяснении. Писатель прибегает

⁸ В отличие от существующих точек зрения лингвистов, я считаю, что в древней Руси существовал не один, а два литературных языка: первый — в основе своей русский, подвергавшийся воздействию церковнославянского, другой — церковнославянский, подвергавшийся воздействию русского. Писатели прибегали к тому или иному языку в зависимости от требований литературного этикета. В «Поучении» Владимира Мономаха летопись его походов и охот написана русским литературным языком, отвлеченные же рассуждения — церковнославянским. «Русская правда», договоры с греками, отдельные годовые статьи летописи писались по-русски (этот язык превосходно исследован С. П. Обнорским), но язык слов Кирилла Туровского или Серапиона Владимирского — другой. Этот язык не подходит к характеристике русского литературного языка, данной С. П. Обнорским.

к реалистическому изображению действительности особенно там, где он критически настроен, пытается воздействовать на своих современников, изменить мир. Вот почему реалистичность чаще всего появляется в литературе тогда, когда писатель изображает преступления князей, когда он пытается призвать князей к единству, когда он изобличает неправоту представителей высших классов общества.

В средневековом обществе может существовать стихийная реалистичность, как и стихийный материализм. Разные уклады жизни совмещаются в феодализме, для которого вообще характерна непримиримость противоречий: экономических, политических, культурных.

Какова роль этих «элементов реалистичности» в историко-литературном процессе?

Я решительно отвергаю попытку увидеть в этих «элементах реалистичности» самое главное, самую суть художественности древнерусской литературы. Отвергаю также и попытку приписать нам, отмечающим в древнерусской литературе эти «элементы реалистичности», стремление «поднять» через них художественное значение древнерусской литературы. Художественное значение древнерусской литературы многообразно.

Может быть, следует видеть в «элементах реалистичности» подготовку будущего реализма русской литературы XIX века?

Нет, и еще раз нет! Русский реализм развился в результате всего движения русской литературы: создания языка литературы, появления литературных направлений, в итоге достижений классицизма, сентиментализма и романтизма. Это огромный результат огромного развития, всего развития русской литературы в целом и опыта развития мировой литературы.

Но элементы реалистичности имели прогрессивное значение вот в каком отношении: они ускоряли разрушение средневековых литературных систем — систем абстрагирующих и традиционалистских; они расшатывали условность литературы.

Так, например, значение Аввакума и демократической литературы в том и состояло, что неизбежность средневековой структуры литературы оказалась ими поколебленной и они облегчили появление новых форм, принесенных с Запада.

* * *

В развитии искусства многое повторяется, многое выступает в разных формах в различные эпохи, но многое и неповторимо, своеобразно. Мы не должны для каждой эпохи изобретать свою терминологию, отказываться от поиска сходств и аналогий на всем протяжении развития литературы. Поэтому в искусствоведении и в литературоведении должна быть общая терминология, которую можно применять к различным эпохам, чтобы выявлять в них сходные явления.

Удобно ли приписывать одному слову два значения? Удобно ли называть реализмом и литературное направление XIX—XX веков, и некоторое явление в искусстве, противостоящее условности искусства?

В широком и узком значении одновременно мы употребляем много слов, в частности: «экспрессионизм», «символизм», даже «романтизм» и «классицизм». Мы можем говорить о «классицизме» романского искусства в противоположность «романтизму» готики, об экспрессионизме стиля конца XIV—XV веков, о символизме средневекового искусства и пр. Зачем отказываться от того, что уже вошло в терминологию, что облегчает характеристику явлений искусства?

Во всяком случае ясно одно: художественность древнерусской литературы не сводится к ее реалистическим достоинствам.

Термин «реалистичность» необходим, чтобы различить в древнерусской литературе один из способов изображения действительности, близкий к способу реализма, от других — абстрагирующих.

В искусстве разных эпох есть сходные эстетические черты, — иначе оно было бы непонятным нам. Это сходство обнаруживается в элементах, в структурном же целом отчетливо выступают эстетические различия литератур разных эпох. Одна из задач литературоведения — терпеливо проникать во все эстетические системы прошлого и других народов. Для этого необходимы терпение и эстетическая чуткость. Необходимо исходить не только из тех эстетических представлений, которые воспитаны в нас великим реалистическим искусством нового времени, но искать эстетические ценности в том их виде, в каком они ценились современниками.

Я. С. Лурье признает излишними термины «реализм» (в широком смысле), «реалистичность», «элементы реалистичности», так как, по существу, всякое подлинное искусство он считает реалистичным. Для него признаки художественности и реалистичности фактически совпадают.

Я не считаю, что всякое подлинное искусство непременно во все века должно быть одновременно и реалистичным. Признаки художественности и реалистичности для меня совпадают не во всех случаях. Поэтому для меня остается необходимость в терминах «реализм» (в широком смысле этого слова), «реалистичность», «элементы реалистичности», и я не могу их заменить термином «художественность», отождествлять реалистичность с художественностью вообще.



ЛОМОНОСОВ И БАРОККО

«В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты. Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности — вот следы, оставленные Ломоносовым».¹

Суровое осуждение одического стиля Ломоносова Пушкиным вызвано прежде всего его борьбой с литературной реакцией, пытавшейся опереться на ломоносовскую традицию и противопоставить ее новой русской поэзии. Но также несомненно, что указанные Пушкиным особенности были присущи Ломоносову и далеко не случайны в его стиле. На протяжении всего XVIII века как хулители, так и восторженные поклонники Ломоносова отмечали, по существу, одинаковые черты, одни отвергая их, другие восхваляя и ставя в пример современникам.² «Высокой мыслию, парящий вверх Пиндар», «громогласные витийственные уста», «громогласная Российская труба», — называет Ломоносова его искренний почитатель Лука Сичкарев в составленном им панегирике.³ «От пламенных картин поныне слышен гром», — подтверждает через десятилетия Державин.⁴ «Оды его пышностью, остротой и великолепием и важностью наполнены», — писал при жизни Ломоносова довольно сухо относившийся к нему С. Домашнев.⁵

А. П. Сумароков, в начале своего творчества восхищавшийся Ломоносовым и подражавший ему, скоро перешел к яростному отрицанию всего его стиля. Сумароков отвергал метафоризм Ломоносова и его торжественный стиль как пагубное отклонение от «естественности» и «простоты». «По моему мнению, — писал он в статье «К бессмысленным рифмотворцам», — пропади такое великолепие, в котором нет ясности».⁶ Это не критика отдельных недостатков, а полное расхождение в понимании поэтического языка и задач поэзии. Ломоносов исходил из многозначности поэтического слова, ориентировался на его метафорическое значение. Сумароков требовал однозначности. Для него неприемлем весь образный строй Ломоносова. И Сумароков беспощадно пародировал его в своих «Вздорных одах».⁷

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 278.

² См.: Т. Глаголева. Отзывы современников и потомства о литературной деятельности М. В. Ломоносова. В кн.: М. В. Ломоносов. 1711—1911. Сборник статей под ред. В. В. Сиповского. СПб., 1911.

³ Подробная песнь в бозе вечно почившему учепому российскому мужу Михайле Васильевичу Ломоносову. От усерднейшего имени его почитателя Луки Сичкарева. СПб., 1765, стр. 3, 5.

⁴ Г. Р. Державин, Сочинения, т. III, СПб., 1870, стр. 259.

⁵ О стихотворстве. «Полезное увеселение», 1762, июнь, стр. 237.

⁶ «Трудолюбивая пчела», 1759, декабрь, стр. 764.

⁷ Подробно о пародировании Сумароковым ломоносовского стиля см. нашу вступительную статью в кн.: Русская стихотворная пародия (XVIII—начало XX в.). Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 10—17.

Сумарокову вторили его сторонники, без конца и счета твердившие в сатирических стихах и эпиграммах о «пухлости», «надутости» и «сумбурности» произведений Ломоносова:

... пухлые стихи твои чтая,
 Ни рифм, ни смысла в них не обретая...
 Как можно только тщясь темные оды ткать;
 На ясность не смотри, пшиши и завирайся.⁸

По словам венского лингвиста Н. С. Трубецкого, Сумароков напал на «основные принципы и специфические особенности поэтической системы Ломоносова». Друг другу противостояли два «диаметрально противоположных представления» о поэзии, ее языке и стиле.⁹ Трубецкой определял стиль Ломоносова как «торжественно-лирический», «риторический», «панегирический», отличавшийся «изобилием речений», необычностью словарного состава и метафоричностью; ему свойственны «всевозможные тропы и фигуры, метафоры, гиперболы, сравнения и искусственные средства всякого рода, с помощью которых слова вступают в новые непривычные отношения друг к другу и сообразно с этим изменяют свое значение». Ломоносов сочетает «абстрактные понятия с конкретными, вследствие чего конкретные представления теряют свою наглядность, абстрактные же выделяются еще сильнее». Так возникают словосочетания, которые «формально являются образными, однако не вызывают никаких образных представлений».¹⁰ По мнению Трубецкого, поэзия Ломоносова отличалась «полным стилистическим единством» и вполне отвечала теоретическим положениям, выставленным в «Риторике» и «Предисловии о пользе книг церковных», которые не только обосновывали, но и осмыслили уже сложившуюся практику. В теории «трех степеней», выдвинутой Ломоносовым, его, в сущности, интересовал лишь «высокий стили» — «язык богов». Стилистический отбор слов с однородной торжественной окраской облегчает их употребление в переносном значении и создание абстрактных метафор, так как эти слова вызывают менее конкретные представления. Это же абстрагирование семантики обнажает «логико-синтаксическую схему» в похвальных речах Ломоносова и делает ее особенно прозрачной.¹¹ То же можно сказать и об одах. Характеризуя непримиримый антагонизм стилей Ломоносова и Сумарокова, Трубецкой писал: «Ломоносов — импрессионист, для которого абстрактная красота поэтической архитектоники, сильная эмоциональная окраска словесного материала — главное, а конкретное значение — побочное, ибо слова только элементы эмоционально окрашенной мозаики, которой можно наполнить абстрактную синтаксическую схему». Сумароков напротив — «рационалист, для которого слово имеет точно определенное значение».¹²

Конечно, «импрессионизм» здесь решительно ни при чем. В своих литературных оценках Н. Трубецкой продолжал придерживаться традиционных определений и предпочитал утверждать, что в поэзии Ломоносов «был строгий классицист», хотя предложенный тут же анализ ломоносовского стиля толкал к совершенно другим выводам. Вот и появился «строгий классицист» и «импрессионист» в одном лице!

⁸ Разные стиходействия. Рукопись библиотеки Казанского университета им. В. И. Ленина (фотокопия в Архиве Академии наук СССР, ф. 20, оп. 6, № 72, л. 66). Заметим, что понятия «пухлость», «надутость» как синонимы «высокопарности» аналогичны немецкому понятию «Der Schwulst», служившему в XVIII веке для осудительной характеристики поэтов барокко.

⁹ N. S. Trubetzkoy. Die russische Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts. Graz—Köln. 1956, S. 35.

¹⁰ Там же, стр. 30.

¹¹ Там же, стр. 28.

¹² Там же, стр. 35.

Сложившееся в русском дореволюционном литературоведении представление о Ломоносове-классицисте перекочевало на Запад. Его можно найти в «Истории русской литературы» А. Лютера,¹³ в переработанной для немецкого издания книге П. Н. Сакулина,¹⁴ в работах А. Стендер-Петерсена, В. Леттенбауера и др. А. Стендер-Петерсен включал в «период классицизма» почти всю литературу XVIII века — от Федора Поликарпова до Капниста. Ломоносова он называет «апостолом утилитаризма» петровского времени, хотя его «патетические оды» условны и риторичны. Для него характерно наличие «абстрактно-аллегорических образов и мифологических фигур». «Парнас и Олимп, — писал Стендер-Петерсен, — облачаются в этих одах в своеобразные русские одежды».¹⁵ Леттенбауер подчеркивал, что Ломоносов культивировал свои оды «согласно требованиям классицистической поэтики и стилю времени». «Стиль времени», по-видимому, несколько смущает Леттенбауера. Он называет Ломоносова «поэтом празднеств» (Festdichter) при дворе, где сама «поэзия только одно из многих средств помпезного развертывания для прославления трона». Стиль од Ломоносова «обусловлен поэтикой классицизма, влиянием немецкой поэзии барокко и атмосферой двора; образцами для Ломоносова служили, однако, Буало, Иоганн Христиан Гюнтер и Готшед».¹⁶ В формулировке, предложенной Леттенбауером, намечаются некоторые сдвиги. Наряду с «поэтикой классицизма» он намекает на существование «барокко», но непременно немецкого, которое и «влияло» на Ломоносова. О «русском барокко» он не упоминает. Таким образом, ходячее представление о Ломоносове-классицисте все еще продолжает удерживаться в западноевропейской славистике. Недавно его снова поддержал Всеволод Сечкарев.¹⁷

Однако это представление довольно давно вызывало сомнение и даже решительный протест. «... В основном, в самой сути художественного метода поэзия Ломоносова не может быть включена в круг явлений, обозначаемых наименованием классицизма», — писал Г. Гуковский. Он утверждал, что поэзии Ломоносова «остался чужд рационалистический взгляд на действительность, на искусство, на слово, логический характер суховатой классической семантики, боязнь фантазии, схематизация отвлеченной мысли, лежащие в основе поэтического метода», и потому считал «невозможным согласиться с традицией науки второй половины XIX века, объявлявшей именно Ломоносова чуть ли не главой русского классицизма».¹⁸ А еще раньше Гуковский в книге «Русская поэзия XVIII века» дал характеристику ломоносовского стиля как несовместимого с требованиями и практикой классицизма. «Ломоносову нужна прежде всего торжественность слога и абстрактность его», наилучший слог мыслится им как наиболее насыщенный тропами и фигурами, для него характерны «сдвиги в области значений слов» и «принцип напряженности».¹⁹

С. Бонди характеризовал стиль Ломоносова как «обильный, несколько тяжеловатый, порывистый, полный метафор, олицетворений, аллегорий, нагромождений гипербол на гиперболы, сравнений на срав-

¹³ Arthur Luther. Geschichte der russischen Literatur. Leipzig, 1924, S. 86.

¹⁴ P. N. Sakulin. Die Russische Literatur. Potsdam, 1927, SS. 87—88.

¹⁵ A. Stender-Petersen. Geschichte der russischen Literatur. Bd. I. München, 1957, SS. 350—351.

¹⁶ W. Lettenbauer. Russische Literatur-Geschichte. 2 Auflage. Wiesbaden, 1958, S. 70.

¹⁷ V. Setschkaeff. Geschichte der russischen Literatur. Stuttgart, 1962, SS. 53—76.

¹⁸ Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939, стр. 108.

¹⁹ Григорий Гуковский. Русская поэзия XVIII века. «Academia», Л., 1927, стр. 14, 17.

нения, резких сопоставлений отдаленных, контрастных образов, — стиль, в котором ораторский пафос поэта увлекает его за пределы ясности смысла, в котором живая конкретная картина превращается в пышный узор образов и слов, теряя свою изобразительность, подобно тому как в орнаменте человеческие фигуры, фигуры зверей — переходят в арабески, в узорную, фантастическую листву». ²⁰ Образное описание стиля Ломоносова прямо указывает на барокко, хотя С. Бонди воздерживается от этого определения.

Представление о Ломоносове как о поэте барокко проникло также в западноевропейскую славистику. Такого взгляда придерживался Р. Траутман. ²¹ Его разделяют Д. Чижевский, ²² А. Андьял ²³ и некоторые другие. Однако взгляд на Ломоносова как на классициста в последнее время снова получил широкое распространение. П. Н. Берков не столь давно высказал мнение, что, «как ни отличалась литературно-общественная позиция Ломоносова от позиции Сумарокова, все же оба автора могли действовать и действовали в пределах того литературного течения, которое господствовало тогда в европейских литературах, в пределах классицизма». ²⁴ С именем Ломоносова связывается «утверждение классицизма как целостной идейно-эстетической системы». ²⁵ Поэзия Ломоносова рассматривается на фоне общей концепции «русского классицизма». Приводятся в действие социологические соображения. Сумароков стремился «своим творчеством укрепить дворянско-крепостническую государственность», тогда как «классицизм» Ломоносова решал «общенациональные задачи в области художественной литературы». ²⁶ Некоторые литературоведы даже считают возможным говорить о «демократическом» и «общенародном классицизме». Остается не вполне выясненным, в каких же стилевых качествах проявлялся «демократический» классицизм Ломоносова и какие именно стилевые признаки отличали его от «узко дворянского» классицизма Сумарокова. Но вот беда! Исследователи, причисляющие Ломоносова к классицистам, настойчиво уклоняются от анализа стиля «русского классицизма» и даже от его определения. В последние десятилетия, справедливо отмечает П. Н. Берков, «о классицизме как „стиле“ не говорят ни литературоведы, ни искусствоведы». ²⁷ Действительно, писали о «гражданственности» и «государственности» «русского классицизма», о его связях с Просвещением, о классификации человеческих характеров в классицизме, о жанрах, о чем угодно, кроме стиля. Но «определять» литературное направление, игнорируя поэтическую практику в области языка и стиля, причислять писателя к какому-либо направлению, не говоря о его характерных стилевых признаках, занятие малопродуктивное.

В результате вопрос зашел в такой тупик, что П. Н. Берков во вступительной статье к сборнику «Эпоха классицизма» предлагает подумать: «Не имеет ли нам смысла отказаться от понятия и термина „русский классицизм XVIII века“?» ²⁸ Довольно странная получается «эпоха», если

²⁰ С. Бонди. Тредиаковский — Ломоносов — Сумароков. В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. «Советский писатель», 1935, стр. 28.

²¹ R. Trautmann. Die slavische Völker und Sprachen. Leipzig, 1948, S. 166.

²² D. Čiževskij. History of Russian Literature. S'Gravenhage, 1960, pp. 414—423.

²³ A. Angyal. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961, SS. 309—314.

²⁴ П. Н. Берков. Проблема литературного направления Ломоносова. В кн.: XVIII век, сб. 5. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 31—32.

²⁵ А. И. Дуденкова. О построении образа в лирике Ломоносова. В кн.: XVIII век, сб. 5, стр. 71.

²⁶ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, М., 1960, стр. 97.

²⁷ П. Н. Берков. Проблемы изучения русского классицизма. В кн.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Изд. «Наука», М.—Л., 1964, стр. 17

²⁸ Там же, стр. 29.

одновременно возникает вопрос, а не следует ли вообще отказаться от ее названия.

Стремление сохранить Ломоносова в лоне классицизма и вместе с тем объяснить особенности его поэзии, несовместимые с этим понятием, породило представление о «национальном своеобразии» «русского классицизма». Д. Благой пишет: «С наибольшей силой национальное своеобразие русского классицизма сказывается в универсальной деятельности „вождя“ русской литературы XVIII в. (как называл его Радищев) Ломоносова».²⁹ Однако «деятельность» Ломоносова, как бы ни была она значительна, еще не объясняет его стиля. То обстоятельство, что он вкладывал в свои оды общественное содержание и просветительские идеи, еще не определяет его стиля. Просветительство в художественной литературе осуществлялось в различных стилевых выражениях, иногда антагонистических. Пример Вольтера-классициста и Дидро — противника классицизма говорит сам за себя. И мы знаем, что не только в России, но и в Германии раннее просветительство находило свое выражение в барочных формах. И как раз те исследователи, которые пытаются разобраться в принципах ломоносовского стиля, неизбежно наталкиваются на такие особенности, которые выводят Ломоносова из рамок классицизма и прямо указывают на барокко как на основу его поэтического творчества. Но концепция «русского классицизма» все еще держит их в плену. И, конечно, только спасительная вера в классицизм позволяет И. Серману описывать такие «принципы ломоносовского стиля», как доминирование «переносных выражений над прямыми»;³⁰ и он же спокойно говорит о Ломоносове как о классицисте. Однако приведенный отзыв Пушкина был бы невозможен, если бы Ломоносов и впрямь был классицистом. Кто-кто, а Пушкин хорошо знал, что представляет собой такое направление, как классицизм, и каковы его требования к языку и стилю.

Задолго до Пушкина не менее примечательный отзыв о ломоносовском стиле оставил Н. Карамзин. В ноябре 1800 года Г. П. Кампнев записал свою беседу с Карамзиным, ответившим ему на вопрос, «где и каким образом усовершенствовал он себя в российском языке»: «Вознамерясь выйти на сцену, я не мог сыскать ни одного из русских сочинителей, который бы был достоин подражания, и, отдавая всю справедливость красноречию Ломоносова, не упустил я заметить штиль его *дикий, варварский*, вовсе не свойственный нынешнему веку, и старался писать чище и живее».³¹ Отталкиваясь от классицизма, Н. Карамзин все же не назвал бы классицистический стиль «варварским». «Варварским» как раз в глазах классицистов и был велеречивый, парящий и удаляющийся от прекрасной ясности метафорический стиль барокко.

* * *

Литературоведы, стремящиеся объявить Ломоносова главой русского классицизма, охотно подчеркивают его рационализм. Возможно, они полагают, что уже одним этим «снимается» вопрос о причастности Ломоносова к барокко. А. Дуденкова даже поставила перед собой специальную задачу доказать, что «напряженная метафоричность поэтического стиля Ломоносова» «не нарушает рассудочных принципов эстетики классицизма».³²

²⁹ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века, стр. 97.

³⁰ И. З. Серман. Поэзия Ломоносова в 1740-е годы. В кн.: XVIII век, сб. 5, стр. 65.

³¹ Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр. В. А. Соллогубом. Кн. 1. СПб., 1845, стр. 58.

³² А. И. Дуденкова. О построении образа в лирике Ломоносова, стр. 78.

Представление о барокко как об иррациональном стиле нуждается в пересмотре. Еще теоретик концептизма Бальтазар Грасиан, оказавший огромное влияние на формирование эстетики европейского барокко, толковал основной принцип поэзии как «остроумие» и проявление «изящества ума», поражающее воображение неожиданным сочетанием идей, представлений, образов.³³ Но художественные «вымыслы» не просто рождаются в голове восторженного поэта, а изобретаются согласно правилам риторики. Метафоризм барокко — это своего рода прикладная логика, где метафоры строятся по принципу образования силлогизмов, хотя по возможности наиболее причудливо. Последнее время само происхождение термина «барокко» связывают не с португальским названием «жемчужины неправильной формы» («perola barroco»), а с мнемоническим обозначением второго вида четвертой фигуры аристотелевского силлогизма «baroco».³⁴

Теоретические положения, выдвинутые Ломоносовым в «Риторике», и его учение о поэтическом стиле отвечают риторическому рационализму барокко. Условием поэтического творчества Ломоносов считал «силу соображения», которая, «будучи соединена с рассуждением, называется остроумием» и представляет собой «душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные» («Риторика» 1748 года, § 23). Основой поэтического мышления является метафора, которую он определяет как «перепос речений от собственного знаменования к другому ради некоторого обща подобия» (§ 182). Развитие переносных значений слова Ломоносов считал важнейшим свойством и достоинством поэзии. «Великолепием украшается слово чрез перенесение речений или предложений от собственного знаменования к другому» (§ 167). Ломоносов определяет «витиеватые речи» как «предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезвычайным образом, и тем составляют нечто важное или приятное» (§ 129). Поэт должен удивлять, ошеломлять неожиданностью и необычайностью самого сочетания («сопряжения») понятий и представлений, что и создает «приятность», порождает эстетический эффект.

Метафорический строй поэзии Ломоносова рационален. Только это не рационализм классицизма, требовавшего точности поэтического слова; это — «риторический разум» поэта барокко, оправданный всей совокупностью его эстетических воззрений. М. Н. Муравьев справедливо говорил о «дерзости воображения» Ломоносова.³⁵ С точки зрения Ломоносова, кони «бурными ногами» вовсе не поспирают ясности и не противоречат здравому смыслу.

«Остроумие» в понимании Ломоносова — это прежде всего стремительный полет воображения, взволнованность ума, пытающегося объять и постичь многообразие явлений, способность к сочетанию «далековатых» идей, чувственных представлений и отвлеченных понятий, дальное действие творческой фантазии, то, что он сам называл «быстрым разумом».

«Остроумие» рождает метафору. Один из блестящих теоретиков барокко, Эммануэле Тезауро писал в своей книге «Моральная философия»

³³ Отрывки из книги Грасиана «Остроумие или искусство ума» приведены в кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. II. Изд. «Искусство», 1964.

³⁴ См.: J. Corominas. Diccionario etimologico y critico della lengua castellana, vol. I. Bern, 1959; B. Migliorini. Etimologia e storia del termine «barocco». In: Manierismo, barocco, rococo. Concetti e termini. Convegno internazionale — Roma 21—24 aprile 1960. Roma, 1962, pp. 39—50; H. Hatzfeld. Use and misuse of «baroque» as a critical term in literary history. «University of Toronto Quarterly», 1962, January, pp. 180—200.

³⁵ Сочинения Муравьева, т. II, СПб., 1847, стр. 302.

(1670), что «для того чтобы проявить Остроумие, следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и неожиданным способом».³⁶ А в другой своей книге, «Подзорная труба Аристотеля» (1654), Тезауро выделяет в Остроумии два «естественных дара» — Прозорливость, которая «проникает в самые дальние и едва заметные свойства любого предмета, следовательно: в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее», и Многосторонность, которая «быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету; она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого»,³⁷ т. е. создает метафору.

Эти положения отвечают теоретическим воззрениям Ломоносова. Совершенно иначе понимает эти вещи Сумароков, который, несомненно, в пику Ломоносову написал и напечатал в «Трудолюбивой пчеле» статью под безобидным названием «О разности между пылким и острым разумом». «Быстрый разум» он отождествляет с «беглостью мыслей» и потому утверждает, что «остроумие ни мало с беглыми мыслями не связано». «Острый разум состоит в пронциании, а пылкий разум в единой скорости». Остроумие даже может быть медлительным. Это скорее простая сила ума, не зависящая от скорости постижения. «Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые, не имея пронциания, единую беглостью блистают». «Острый разум», в толковании Сумарокова, не имеет ничего общего с остроумием как принципом сочетания идей, отстаиваемым Ломоносовым. Стихотворец, который не руководствуется этим холодным и лишенным эмоционального заряда разумом, только «набрелит и бредом своим себе и несмысленным читателям поругание сделает».³⁸ Ломоносовский принцип остроумия, божественный «быстрый разум» барокко, по мнению Сумарокова, по большей части порождает лишь одни «бредни» и «сумбур», в чем он неоднократно и на все лады и упрекает Ломоносова.

Отвергая поэтический стиль Ломоносова, Сумароков упорно называл его «темным». Однако метафорический стиль Ломоносова был не «темным», а трудным, требующим напряжения от читателя и слушателя. Надо говорить не о рассудочности, а о барочном интеллектуализме поэзии Ломоносова. Сумароков стремился закрепить постоянное, точно устанавливаемое значение слова. Можно сказать, что он слишком всерьез принял классицистические прописи, которые нередко опровергала даже его собственная практика. Ломоносов исходил из многозначности слова, раскрытие которой и составляло одну из самых сокровенных и ценных способностей поэтического мышления.

Поэтический метафоризм для Ломоносова прежде всего умственная операция. Он часто создавал не столько зрительно представимые, плоско-чувственные образы, сколько умственно постигаемые, рассчитанные на интеллектуальное напряжение и эмоциональное воздействие. Все, что происходит в его одах, возникает перед умственным взором поэта, как мгновенно проносящиеся картины — «Я вижу умными очами Колумб Российский между льдами Спешит и презирает рок».

Отдельные представления сопрягаются «быстрым разумом» поэта безотносительно к предметному восприятию. В оде 1742 года («На прибитие Елисаветы Петровны по коронации»):

³⁶ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. II, стр. 628.

³⁷ Там же, стр. 625.

³⁸ А. С. О разности между пылким и острым разумом. «Трудолюбивая пчела», 1759, апрель, стр. 235—237.

Брега Невы руками плещут,
Брега Ботнийских вод трепещут.

Ломоносов дважды приводит этот зрительно непредставимый образ в своей «Риторике» (§§ 136 и 203), несомненно считая его образцовым. Он не только использует далекие переносные значения слова, но и образует оксюморонные эпитеты («бодрая дремота», «громкая тишина»).

Однако некоторые ученые (Г. Гуковский, Н. Трубецкой) преувеличивали значение абстрагирующего принципа в поэзии Ломоносова, так как рассматривали его изолированно от всего стиля. Метафоризм Ломоносова не исключает конкретности восприятия. Он изображает предмет не сам по себе, а чувственное ощущение от него. «Жаждающие степи» и «бурные ноги» быстро несущегося коня вовсе не отвлеченные понятия. Поэтому неправ Г. Гуковский, видевший у Ломоносова преимущественно «стремительные нагнетения невероятных сочетаний слов различных рядов значений, соединенных в картины без картинности, заключающих фантастические гиперболы», и полагавший, что его поэзия в конечном счете лишь «носит характер великолепной игры абстракциями».³⁹

И. Серман одновременно и принимает характеристику ломоносовского метафоризма, данную Гуковским, и пытается вывести Ломоносова за пределы барокко. Он пишет о Ломоносове: «Поэтика барочного стиля с его „развеществлением“ слова, дематериализацией была для него неприемлема по принципиально-эстетическим соображениям». Какие же это соображения? Оказывается: «Для Ломоносова за словом всегда стояло нечто имеющее непосредственное отношение к миру явлений жизни общественной или природной, тогда как в книжной поэзии барокко, с которой соотносил свое творчество Ломоносов (все-таки соотносил! — А. М.), слово воспринималось чисто словесно, оно само превращалось в вещь, уже вынутую из общей связи явлений». Поэтому у Ломоносова «нет словесной „игры“».⁴⁰

Остается совершенно непонятным, как объяснить живописность и пристрастие к конкретно-чувственным деталям, столь характерные для барокко. И при чем тут «дематериализация» и «развеществление» слова? Что же касается «словесной „игры“», на которую указывает Серман, то она никогда не была главенствующим признаком поэтики барокко, а относится к ее периферии, унаследованной от средневекового школярства. Против увлечения «словесной „игрой“» предостерегали почти все выдающиеся теоретики европейского барокко. Даже преподаватели «пштитик» и «риторик» Киевской и Московской духовных академий указывали на бесплодность «фигурных», «курьезных» и «кабалистических» стихов (Феофан Прокопович, Лаврентий Горка, Феодор Кветницкий).⁴¹ И. Серман абсолютизирует отдельные стороны и свойства барочного стиля, но не видит их в совокупности и взаимной связи.

Отличительной чертой поэзии Ломоносова является антиномичное сочетание абстрактного и чувственно-конкретного начала. Его «уподобления» одновременно живописны и отвлечены, как в «Оде на взятие Хотина» 1739 года:

Крепит отечества любовь
Сынов Российских дух и руку;
Желает всяк пролить всю кровь.
От грозного бодрится звуку.
Как сильный лев стада волков,

Что кажут острых яд зубов,
Очей горящих гонит страхом?
От реву лес и брег дрожит,
И хвост песок и пыль мутит,
Разит извившись сильным махом.

³⁹ Григорий Гуковский. Русская поэзия XVIII века, стр. 17.

⁴⁰ И. З. Серман. М. В. Ломоносов, Г. С. Сковорода и борьба направлений в русской и украинской литературах XVIII в. В кн.: Русская литература XVIII века и славянские литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 62.

⁴¹ Подробнее см. в нашей книге «М. В. Ломоносов. Путь к зрелости» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 120—121).

Мы можем представить себе разъяренного льва, чей хвост «песок и пыль мутит», но перенесение этого сравнения на русское воинство среди обступившей его «тьмы» врагов — отвлеченная умственная операция.

Иногда, словно отрываясь от общего метафорического строя, реалистические детали сгущаются в самостоятельные картины:

Скрывает луч свой в волны день,
Оставив бой ночным пожарам;
Мурза упал на долгу тень;
Взят купно свет и дух Татарам.
Из лыв густых выходит волк
На бледный труп в Турецкий полк.

(«Ода на взятие Хотина»)

Натуралистические детали барокко живут двойной жизнью — существуют словно сами по себе и вместе с тем соотношены со всем стилем.

Пристрастие к титаническим образам, свойственное поэзии барокко, одна из характернейших черт и поэтики Ломоносова. Гиперболические преувеличения, утверждал Ломоносов в «Риторике», «возвышают» слог, «представляя вещи чрезвычайно великими, к чему много силы придают ужасные действия и свойства» (§ 158). А в «Оде на день рождения Иоанна Антоновича» 1741 года:

Не дерзк ли то Гигант шумит?
Не горы ль с мест своих толкает?
Холмы сорвавши, в твердь разит?
Края небес уже трясутся,
Пути обычны звезд мнутся!

Позднее тот же образ Ломоносов варьирует в оде 1746 года и еще приводит его в качестве образца в своей «Риторике» (§ 158).

Метафорический стиль Ломоносова не только не обесцвечивает, а усиливает живописность его поэзии. Все краски в его одах повышено интенсивны. Они горят, как смальты, и его несколько не смущает их искусственность. Ломоносов рекомендует в «Риторике» и сам охотно употребляет маринистические средства поэзии барокко: потоки цветов и алмазов, медвяный, сладостный, насыщенный ароматами и фишпамом стиль описания, как в оде 1745 года «На бракосочетание Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны» (первая редакция):

Там мир в полях и над водами,
Там вихрей пет, ни шумных бурь,
Меж бисерными облаками
Сияет золото и лазурь.
Кристаллы горы окружают,

Струи прохладны обтекают
Усыпанный цветам луг.
Плоды, кармином испещренны,
И ветви, медом орошенны,
Весну являют с летом вдруг.

«Плоды, кармином испещренны», сияют ярче, чем на ветвях реальных деревьев. Но это не живые соки земли, а острые экстракты из них. Одиические «пейзажи» Ломоносова полны живописной условности, идиллические, как в оде 1742 года на прибытие из Голштинии Петра Федоровича:

Млеком и медом напоенны,
Тучнеют влажны берега,
И, ясным солнцем освещенны,
Смеются злачные луга.

Или чаще бурные, исполненные смятения и напряженного динамизма:

Там степи, кровью напоенны,
Родили лавры нам зелены.
Багорова там земля тряслась,
И к небу с дымом пыль вилась.

(«Ода на прибытие Елисаветы Петровны по коронации»)

Ломоносов пользуется характерным для поэзии барокко переплетением звуковых и зрительных представлений:

От блеску Твоя порфиры
Яснеет топ нижайшей лиры

или

Молчите, пламенные звуки,
И колебать престапьте свет.

В соответствии с принципами барочной поэтики Ломоносов сема-
сиологизирует ритмы и отдельные звуки. Он утверждает, что «стопа,
называемая иямб, высокое, сама собою имеет благородство, для того, что
она возносится с низу в верх, от чего всякому чувствительно слышна
высокость ее и величолепие», тогда как его противник Третьяковский
полагает, что «никоторая из стоп сама собою не имеет как благородства,
так и нежности, но все сие зависит токмо от изображения». ⁴² В «Ри-
торике» 1748 года Ломоносов дает семантические характеристики глас-
ным и согласным: «Твердые *с, ф, х, ц, ч, ш* и плавкое *р* имеют произно-
шение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к луч-
шему представлению вещей и действий сильных, великих, громких,
страшных и величолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют про-
изношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мяг-
ких вещей и действий» (§ 173). Ломоносов руководствовался этими со-
ображениями и в своей поэтической практике. Отбор слов часто идет
у него по звуковому принципу:

С пшеницей, где покой посеян. . .
(«Ода на взятие Хотина»)

Прямой покажет правда путь. . .
(«Ода на день рождения
Иоанна Антоновича»)

Победы знак, палящий звук. . .
(«Первые трофеи Иоанна III»)

Богини нашей важность слова
К бессмертной славе совершить
Стремится Сердце Салтыкова. . .
(Ода 1759 года)

Еще Ю. Тынянов указывал, что у Ломоносова не только некоторые идеи
развиваются «чисто звуковым путем», но возникают своего рода «звуч-
ковые метафоры»: ⁴³

Горы выше облаков
Гордые главы вздымают. . .
(перевод оды Фенелона, 1738)

Горят сердца их к бою жарко;
Гремит Стокгольм трубами ярко . . .
Какую здесь достали честь,
Добычи часть друзьям дарите
(«Первые трофеи Иоанна III», 1741)

Словесная живопись Ломоносова не только пользуется колористи-
ческими средствами барокко, но и словно стремится воплотить и его про-

⁴² Три оды парафрастические псалма 143, сочиненные чрез трех стихотворцев, из которых каждый одну сложил особливо. СПб., 1744. Предисловие.

⁴³ Ю. Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр. В кн.: Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Изд. «Прибой», 1929, стр. 65.

странственные представления. В «Оде на день рождения Иоанна Антоновича» открывается барочная «бесконечная перспектива»:

Вручает вечность мне свой ключь.
Откнулась дверь, поля открылись,
Пределов нет, где б те кончились.

И это бесконечное пространство «зыблется», находится в вечном движении:

Возри в безмерный круг небес:
Он зыблется и помавает
И славу зреть Твою желает
Светящих тьмами в нем очес

(«Ода на день тезоименитства
Петра Федоровича»)

Картина мерцающего тысячами звезд ночного неба является отражением барочного космизма. Ей сродни тема вечности, которая у Ломоносова сплетается с христианскими представлениями. Как на барочном плафоне, развертывается живописно-аллегорическая картина:

Я Деву в солнце зрю стоящу,
Рукою Отрока держащу
И вечность предстоит пред Нею,
Разгнувши книгу всех веков...

(«Ода на прибытие из Голстинии
Петра Федоровича»)

Стремительное движение образов придает стихам Ломоносова динамичность.⁴⁴ В оде 1742 года аллегорический образ смерти и неистовствующие на поле боя кони представлены в одной плоскости, выступают в одном ряду.

Там кони бурными ногами
Взвивают к небу прах густой,
Там смерть меж Готфскими полками
Бежит ярясь из строя в строй,
И алчну челюсть отверзает,
И хладны руки простирает,
Их гордый исторгая дух...

(«Ода на прибытие Елисаветы Петровны
по коронации»)

Барочная помпезность од Ломоносова отвечает риторической цели. «Восторг» поэта, его панегирическое иступление не знает границ:

Натура, выше встань законов,
Роди, что выше сил твоих.

(«Ода на день рождения
Иоанна Антоновича»)

Его охватывает «риторический ужас» перед величием воспеваемой им монархини и ее дел:

Священный ужас мысль объемлет!
Отверз Олимп всесильный дверь.
Вся тварь со многим страхом внемлет,
Великих зря Монархов Дщерь...

(«Ода на прибытие Елисаветы Петровны
по коронации»)

⁴⁴ Любопытно, что Д. Мотольская нашла в динамической поэзии Ломоносова даже такие «характерные для классицизма черты — абстрактность, рассудочность, статичность» (!) См.: История русской литературы, т. III, ч. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 318.

«Парящая слава» Елисавет наполняет вселенную. Чтобы «вместить» в стихи эту безграничную славу монархии, нужны «чрезъестественные» средства, только и способные передать бескрайнюю экспансию воображения поэта.

Поэтика барокко в значительной степени оперирует «готовыми формулами», заимствованными из старинного реквизита риторики, восходящей к поздней античности. Поэт не создает, а подновляет, переосмысляет, расщечивает эти готовые представления и образы. Использование «готовых формул», умение варьировать их до бесконечности считалось своеобразным достоинством книжной поэзии и свидетельствовало об эрудиции, находчивости и виртуозности поэта. Все дело и все мастерство в их неожиданном сочетании и применении. В этом отношении для поэта барокко не существовало «штампа». Риторическая позиция и обилие «готовых формул» позволяли идеализировать монарха, наделяя его всеми мыслимыми совершенствами и добродетелями, не считаясь с его реальными качествами. Это и определяло жанровую обусловленность од и «надписей» Ломоносова и позволяло ему, эмансипируясь от личных «черт» и «качеств» правителя, с одинаковым мастерством воспевать одного за другим пять венценосцев — Анну Иоанновну, Иоанна Антоновича, Елизавету Петровну, Петра III и Екатерину II.

Главнейшие особенности поэтического стиля Ломоносова определились в его первой самостоятельной оде «На взятие Хотина» и существенно не менялись на протяжении всей его жизни. Иногда слышится мнение, что Ломоносов отходил от метафорического стиля барокко, все больше подчинялся требованиям классицизма и что он, в сущности, был противником маринизма и даже осудил его в «Риторике», где он писал: «...последуя вкусу нынешнего времени, предлагаем здесь несколько правил о изобретении витиеватых речей, о чем древние учителя красноречия мало упоминают. Но сие показываем не с таким намерением, чтобы учащиеся меры не знали и последовали бы нынешним италийским авторам, которые, слясь писать всегда витиевато и не пропустить ни единой строки без острой мысли, нередко завираются» (§ 130). Однако эти осудительные слова не следует толковать в расширительном смысле. «Мера», которую Ломоносов призывал соблюдать, это не однозначная ясность классициста Сумарокова. Ломоносов лишь предостерегал от злоупотребления «принципом остроумия». Он требовал соблюдения чувства меры и равновесия между словом в основном его значении и его метафорическим употреблением. Но он вовсе не отказывался от основных принципов барочного метафоризма, изложенных им в «Риторике».

В поздних произведениях Ломоносова встречаются все те же маринистические краски и обычные для его поэзии способы образования метафор. И в оде 1761 года преблагополучно — в который уж раз! — «плещут Невски берега», гремит «златая лира», спяют «злато и лазурь», «правда тишину лобзает». Изысканным метафоризмом отличается «Ода на новый 1762 год», поднесенная Ломоносовым Петру III:

Когда пучину не смущает
Стремление насильных бурь,
В зеркале жидком представляет
Небесной ясности лазурь,
И солнце с высоты дивится,

Что само толь глубоко зрится, —
Так Ты, о наших дней Венец,
Во внутренних грудях сияеш
И светлый лик изображаеш
В спокойной радости сердец.

Все это вряд ли свидетельствует об отказе Ломоносова от привычных художественных средств и методов и о его движении к классицизму, хотя это вовсе не означает, что его стиль не изменялся и не эволюционировал, не вбирал в себя новые элементы. Ни один художественный стиль не обязан для удобства исследователей сохранять одни и те же черты. В особенности это относится к такому динамическому стилю, как барокко.

В письме к И. И. Шувалову от 16 октября 1763 года Ломоносов оправдывал титанические образы и гиперболизм своего одического стиля, ссылаясь на пример античных писателей. Он пишет о своих литературных противниках из круга Сумарокова: «Они стихи мои осуждают и находят в них надутые изображения, для того что они самых великих древних и новых стихотворцев высокопарные мысли, похвальные во все веки и от всех народов почитаемые, унижить хотят». Он приводит четыре строки из «Илиады» в своем переводе:

Внезапно встал Нептун с высокия горы,
Пошел и тем потряс и леса и бугры;
Трижды он ступил, четвертый шаг достигнул
До места, в кое гнев и дух его подвигнул.⁴⁵

Ломоносов приводит в том же письме описание «ужасного» Полифема из «Энеиды» Вергилия, причем указывает, что «сему Камоенс подражает», как это уже отмечалось в «Риторике» (§ 158). Отрывок из «Лузиады» Камоенша, включенный в «Риторику» в прозаическом переводе, содержал описание мыса Доброй Надежды «под видом страшного исполина». А затем в том же параграфе следует пример из оды самого Ломоносова: гиперболизированной аллегории — грозного Исполина, который

...ревом бездну возмущает,
Лестны с мест бугры хватает
И в твердь сквозь облака разит.
(«Ода на день восшествия на престол
Елисаветы Петровны»)

Античная традиция таким образом непосредственно связывается с барочной «героической поэмой» Камоенша и одической лирикой самого Ломоносова.

Усвоение античного наследия в XVII веке служило иным целям, чем в эпоху Возрождения. Беспокойное искусство барокко искало в античности прежде всего изображение страстей и риторику. Обращаясь к античности, Ломоносов искал в ней риторические средства, разительные образы и метафоры. В «Риторике» он обращает внимание на возбуждение и изображение страстей. Его привлекают у античных писателей гиперболические образы, сказочные чудовища, фантастические метафоры, ужасающие и поражающие воображение картины:

Раздранный коньми Ипполит
Несходен сам с собой лежит, —

или персонификация зависти у Овидия:

Всегда бледнеет зрак, и кожа на костях,
Глядит из-под бровей, и ржа всегда в зубах,
Желта от желчи грудь, и яд течет с языка.
(«Риторика», § 156)

Ломоносов выискивает у античных авторов описания диковинных, экзотических предметов, редкостей и драгоценностей, которые удовлетворили бы вкус самого изысканного мариниста. Он находит у Лукиана и приводит в «Риторике» (§ 58) описание павлина, играющего и переливающегося всеми перьями, как самоцветами: «где прежде сверкали рубины, уже тут при малом наклонении золото блистает, с одной стороны лазорью, с другой багряностью, на солнце жемчугом, в тени изумрудами взор увеселяют». Ломоносов обращается к Филострату, чтобы найти и у него кар-

⁴⁵ Ломоносов воспринимал Гомера не только как создателя грандиозных образов, но и как громогласного, «парящего». В «Оде на день рождения Иоанна Антоновича» (1741) — «Гомер, стихом парящий»; в «Оде на прибытие Елисаветы Петровны по коронации» (1742) — «С Гомером, как река, шуми».

тинки в духе рококо — ловлю и борьбу купидонов. И, наконец, он берет у Овидия и вводит в «Риторику» описание «Солнцева дома»:

Поставлен на столпах высоких солнцев дом,
Блестит златом вокруг и в яхонтах горит;
Слоновый чистый зуб верхи его покрыл;
У врат на верях сияет серебро.

(«Риторика», § 57)

«Солнцев дом» Овидия, вдохновлявший еще Симеона Полоцкого, повлиял на барочное описание «чертогов» морского царя в поэме Ломоносова «Петр Великий».

Поэзия западноевропейского барокко обращалась к античному наследию и непосредственно, и путем сложной преемственности традиций, теряющейся в раннем средневековье.⁴⁶ Традиция эта была прежде всего риторическая, поддерживавшаяся в учено-монастырской среде. Но эта же традиция, и притом едва ли не более близкая к античным истокам, имела и на Руси в передаче античной книжности.⁴⁷ Однако необходимо подчеркнуть, что усвоение античности из всех доступных Ломоносову источников происходило на барочной основе.

Античные образы поэзии Ломоносова продолжают и развивают прикладную мифологию петровского времени. Он оперирует небольшим числом привычных имен богов и героев, используя их для аллегорических построений. Он охотно использует образ Фаэтона, встречавшийся еще у Симеона Полоцкого и нашедший себе место в описании «сретения» Петра в Москве, подготовленном Славяно-греко-латинской академией. «Дерзновенен и высокоумен» он «всед на колесницу солнечную, мир вожже сего ради от Иовиша громом поражен паде на землю. Изображает же свейскую землю».⁴⁸ В оде Ломоносова 1759 года куда более изысканно:

Там Мемель, в виде Фаэтона
Стремглав летя, Нимф прослезил,
В янтарного заливах понта
Мечталье в правду претворил.

Барочная метафоризация античных образов возросла и усложнилась, но ее аллегорическо-эмблематическая основа осталась прежней.

В «Оде на день тезоименитства Петра Федоровича» (1743 года) сталкиваются античные, библейские и исторические образы и представления. Обращаясь к наследнику, Ломоносов говорит:

Ты, как змею, попрешь пороки,
Пятой наступишь Ты на Льва.
Твоими сам Господь устами
Завет во век поставит с нами;
И крепче Мавританских гор
Твои плечи, Петром скреплены...

Он предвещает, что

Под иппу Трои вновь приступит
Российский храбрый Геркулес...

И, наконец, взывая к памяти Петра Великого, восклицает:

Взри на труд и громку славу,
Что свет в Петре неложно чтит;

⁴⁶ И. Н. Голенищев-Кутузов. Влияние латинской литературы IV—V вв. на литературу Средневековья и Ренессанса. «Вестник древней истории», 1964, № 1, стр. 64—83. См. также: E. R. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

⁴⁷ Об элементах античного мировоззрения в древней Руси см.: Т. Райнов. Наука в России в XI—XVII вв. М.—Л., 1940, стр. 78—107.

⁴⁸ Торжественные врата, вводящие в храм бессмертных славы. М., 1703 (экземпляр БАН).

Нептун познал его державу,
 С Минервой сильный Марс гласит:
 «Он бог, он Бог твой был, Россия,
 Он члены взял в тебе плотския,
 Сошед к тебе от горьких мест...»

«Олимп всеильный» и «ветхий деньми» библейский бог выступают в одах Ломоносова в одинаковой функции. Подобное использование христианской образности приводило к «выветриванию» религиозного содержания, придавало христианской мифологии такую же условность, как и античной. Происходит типичное для барокко смещение семантики уже не отдельных слов, а целых комплексов представлений. Смешение христианских и античных представлений и образов характерно для всей поэзии барокко, в особенности связанной с духовной школой XVII века. У нас оно намечалось уже у Симеона Полоцкого и братьев Лихудов.

* * *

Метафоризм и риторичность ломоносовского стиля, состав и источники его образности давно наводили на мысль о его связи с предшествовавшей русской традицией. Еще в 1890 году академик А. И. Соболевский указал на близость Ломоносова к виршевой поэзии XVII—начала XVIII века.⁴⁹ В 1911 году О. Покотилова показала, что образы Ломоносова и ряд стилизованных особенностей его поэзии часто восходят к древнерусской традиции.⁵⁰ Качественный сдвиг, происшедший в литературе XVIII века, до известной степени затемнил эту историческую преемственность. Все же можно считать установленным, что многие стиливые особенности поэзии Ломоносова восходят к виршевой поэзии, ораторскому искусству и школьной драме петровского времени. «Многие из его поэтических гипербола, — писал о Ломоносове И. П. Еремин, — сравнение России с небом, царя с орлом или солнцем и т. п. — восходят именно к той поэтической фразеологии, основоположником которой в русской „хвалебной“, панегирической поэзии был Симеон Полоцкий».⁵¹ Эти наблюдения в известной мере подтверждают резкую характеристику В. Г. Белинского, утверждавшего в статье «Русская литература в 1841 году», что «так называемая поэзия Ломоносова выросла из варварских схоластических реторик духовных училищ XVII века».⁵²

Но как связать все это с концепцией «русского классицизма»? Это можно было либо игнорируя стиливые особенности и теоретические требования русской литературы XVII века, либо вовлекая их в русло классицизма. Так появилось определение «школьный, схоластический классицизм», которым пользовался Д. Благой на протяжении трех изданий своего учебника на том основании, что в России XVII века разрабатывались «панегиристические жанры» и применялись «образы античной мифологии». В четвертом издании книги Д. Благой говорит уже о «схоластическом предклассицизме»,⁵³ хотя главенствующие признаки метафорического стиля,

⁴⁹ См.: А. И. Соболевский. Когда начался у нас ложноклассицизм? «Библиограф», 1890, № 1.

⁵⁰ О. Покотилова. Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII-го и начала XVIII-го столетия. В кн.: М. В. Ломоносов. 1711—1911. Сборник статей под ред. В. В. Сиповского.

⁵¹ История русской литературы, т. II, ч. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 348.

⁵² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 524.

⁵³ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века, стр. 95. Термин «предклассицизм» для обозначения перехода «от старинных средневековых стилей русской литературы к классицизму XVIII в.» предложил П. Берков (IV Международный съезд славистов. Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958, стр. 84). Тогда же сама возможность применения этого термина к явлениям русской литературы XVII века была подвергнута нами сомнению. (IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 147).

связанного со школьно-схоластической и риторической традицией XVII века, являются антагонистическими по отношению к теории и практике классицистического направления. И все же о «схоластическом классицизме» еще считает возможным говорить В. Д. Кузьмина.⁵⁴ Самое удивительное, что этим термином пользовался даже Г. Гуковский, который утверждал: «Первые воздействия классицизма в России могут быть прослежены в XVII веке в творчестве Симеона Полоцкого. На смену его схоластическому классицизму пришел новый, почерпнутый уже непосредственно в западных источниках Кантемиром и Тредиаковским».⁵⁵ Ломоносова включить сюда Г. Гуковский все же не решился. Однако как раз стиливые принципы ломоносовского метафоризма куда ближе к С. Полоцкому, нежели Кантемира и Тредиаковского.

Когда академик Соболевский писал о чертах «ложноклассицизма» в русской литературе XVII века, понятие «барокко» еще не применялось при изучении литературы. «Классицизм» понимался упрощенно, прежде всего как простое обращение к античности и вторжение рационализма. Позиция академика Соболевского исторически понятна и объяснима. И еще П. Сакулин продолжал различать в русском классицизме «четыре стадии и физиономии», а именно: «схоластический, ортодоксальный, аполлонический и дионисийский».⁵⁶ Однако в наше время оживление подобных «концепций» представляется своего рода литературоведческим реликтом.

Принятие термина «барокко» для русской литературы XVII и в особенности XVIII века наталкивается на различные смущающие обстоятельства, которые еще побуждают литературоведов отвергать его или относиться к нему с опаской, что отчасти объясняется сбивчивостью, а иногда и просто ошибочностью представлений, вкладываемых в это понятие. Усвоив устаревшую формулу «барокко — искусство контрреформации», некоторые исследователи придают ей универсальное значение, распространяя ее на Россию и преувеличивая религиозный и даже клерикальный характер барокко. Ю. Лотман в своем выступлении на конгрессе славистов в Москве говорил: «Искусство барокко исходило из неверия в силу разума, из идеи иррациональности жизни. Нормой человеческого существования объявлялось страдание. Это была попытка восстановить средневековые представления в условиях, когда привычные церковные формы этого мышления были уже дискредитированы. В России господство церкви в сфере культуры не было подорвано столь решительно ни в XVI, ни в XVII в. Поэтому не могло быть и барокко как мощного контрудара против Возрождения».⁵⁷ Впрочем, «элементы барокко проникали и в русскую церковную культуру».

По мнению Ю. Лотмана, Ломоносов «не был сторонником барокко». «Интерес Ломоносова к богатству, красочности, метафоризм его стиля имеют другие истоки: эмпиризм раннего, еще незрелого демократического сознания».⁵⁸ Картина эта решительно неверна как для России, так и для Запада. Не имея возможности в пределах этой статьи указать на все промахи Лотмана, отметим, что неверно его представление об иррационализме барокко, неверно его понимание барокко только как наступления средневековой идеологии, порождение контрреформации. В отношении же Ломоносова мы просто отказываемся понимать, каким образом «эмпиризм» и «демократическое сознание» находили выражение в барочном принципе

⁵⁴ В. Д. Кузьмина. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII в. Под ред. Б. Р. Виппера и Т. Н. Ливановой. М., 1963, стр. 369—373 (Театр).

⁵⁵ Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века, стр. 125.

⁵⁶ P. Saku lin. Russische Literatur. Potsdam, 1927, S. 88.

⁵⁷ IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I, стр. 149.

⁵⁸ Там же, стр. 150.

остроумия и «чрезъестественности» сочетания представлений, в пыском характере его метафоризма.

Барокко возникло как отражение всевропейского кризиса в эпоху первоначального накопления, колониальной экспансии и первых буржуазных революций. Оно захватило не только католические, но и протестантские страны и страны православного круга, принимая в связи с особенностями их исторического развития различные формы. Контрреформация лишь подхватила барочные тенденции (порожденные самой жизнью, а вовсе не церковью!) и использовала их в своих целях, причем и здесь дело обстояло куда сложнее, чем это представляется Ю. Лотману. В отличие от последователей Лютера, Кальвина и Меланхтона, изгонявших искусство из религиозной жизни или сильно его ограничивавших, контрреформация, отвоевывая такие страны, как южная Германия, Венгрия, Польша, Чехословакия, Литва, обращалась к художественному сознанию правящих верхов, да и народных масс. В иезуитских коллегиях нашли широкое употребление не только античная риторика, но и мифология, приходившая в причудливое сочетание с христианством. В целом же барокко было неизмеримо шире узкого мира контрреформации. Оно отвечало исторической потребности широкого отражения тревожной и противоречивой действительности, порождавшей глубокие социальные и религиозные конфликты, ставившей сложные и часто неразрешимые еще вопросы, что приводило к антиномичности художественного сознания. Преодолевая застывшую ограниченность позднего Ренессанса и маньеризма, искусство барокко, возвращаясь к большим идейным требованиям, искало новые формы художественной выразительности и обращалось к тому, что было забыто или отвергнуто Возрождением, в том числе и в античном наследии. В России волна всевропейского барокко, вступившая в сложное взаимодействие с национальной традицией, принимала все более светский, мирской характер, подчиняя себе учено-монастырское барокко, вынужденное приспособляться к новым требованиям и вкусам.

Русское барокко петровского времени отразило его напряженность и противоречивость, ломку старых и становление новых форм во всех сферах общественной и культурной жизни. Свойственные искусству и поэзии барокко пафосность и стремление к грандиозности нашли позитивное применение, отвечая прогрессивным тенденциям исторического развития России. Барочные формы петровских триумфов, фейерверков и иллюминаций, панегирическая литература и драма естественно сочетались с предшествующей национальной художественной традицией.

Усвоение и интерпретация античности в течение огромного времени — начиная от средних веков до конца XVIII века — носили в различные периоды различный характер, как, например, у художников и поэтов Ренессанса, в эпоху барокко или у представителей классицистического направления. И здесь необходимо проводить дифференциацию, чтобы не впасть в ошибочное представление о вневременном и внеисторическом «классицизме».

По мнению Г. Гуковского, Ломоносов «воспринял традиции Ренессанса через немецкую литературу барокко, явившуюся в свою очередь наследницей итальянского искусства XV века и французского XVI века. Патетика ломоносовской оды, ее грандиозный размах, ее напряженно-образная, яркая метафорическая манера сближает ее именно с искусством Возрождения».⁵⁹ Ломоносов, по словам Гуковского, был «последним великим представителем европейской традиции культуры Возрождения в поэзии». Признавая некоторое участие барокко (причем только немецкого) в формировании стилевой традиции Ломоносова, Гуковский все же пытался перескочить через барокко непосредственно к Ренессансу, что делает его

⁵⁹ Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века, стр. 108.

концепцию чрезвычайно уязвимой. Обращаясь к русской традиции, Гувковский указывает на «поэтический опыт» Симеона Полоцкого и Феофана Прокоповича, в котором и нашла себя «в первую очередь именно традиция поэзии Возрождения, гуманистического движения, связанная с новой рецепцией античности в школах, иезуитских коллегиях и университетах XVI столетия». ⁶⁰ Но связывать «традиции поэзии Возрождения» с «новой рецепцией античности» в «школах» и «иезуитских коллегиях», *минуя* барокко, просто невозможно. Риторика и поэтика, культивируемые в этих коллегиях, не столько питались гуманистическими идеями, сколько обращались к средневековой интерпретации античности. ⁶¹ Барочная риторика как часть схоластической образованности, воспринятой в России XVII века, определяла поэтику и стилистику Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева. В слегка подновленном и трансформированном виде она перешла к Феофану Прокоповичу и до середины XVIII века и даже позже господствовала в русской духовной школе. Во времена молодости Ломоносова в Славяно-греко-латинской академии Порфирий Крайский, преподававший риторику, советовал широко пользоваться тропами и аллегориями. Блеск добродетели следует уподоблять солнцу, огню, звездам, драгоценностям; мудрость — лампаде, маяку, факелу; крепость — льву, якорю, колонне; бдительность — орлу, ворогу и т. д. В панегириках одинаково можно сравнивать героя с Самсоном, Геркулесом или Сципионом Африканским. Библейские, мифологические и исторические имена идут как бы наравне. Федор Кветницкий, преподававший «пиитику», наставлял, что поэтический вымысел означает «остроумное постижение соответствия между вещами несоответствующими», т. е. утверждал принцип «остроумия», свойственный поэтике барокко. ⁶²

Связь Ломоносова с барочной риторикой не ограничивалась знакомством с латинскими курсами духовных училищ, как думал еще Белинский. Риторика была для Ломоносова значительным достижением европейской культуры, и его риторическая образованность обладала широким диапазоном. Здесь в первую очередь надо назвать книгу французского иезуита Никола Коссена (Кауссина, 1580—1651) «О духовном и светском красноречии», вышедшую в 1625 году в Париже. Это была одна из влиятельнейших барочных риторик, выдержавшая в XVII—начале XVIII века множество изданий. ⁶³ Коссен был не только теоретиком, но и писателем барокко. Он сочинил александрийским стихом несколько сакральных трагедий, наполненных картинами иступленного мученичества, экзальтации и ужасов. Одну из его трагедий («Фелпата») перевел на немецкий язык поэт барокко Андреас Гриффус. «Риторика» Коссена была в числе книг, приобретенных Ломоносовым в Марбурге и увезенных им во Фрейберг. Он высоко ценил ее и пользовался ею при составлении «Риторики». ⁶⁴

⁶⁰ Там же.

⁶¹ E. R. Curtius. Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft. In: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern und München, 1960, SS. 5—20.

⁶² «Пиитика» Кветницкого и «Риторика» Крайского описаны в книге Г. Воскресенского «Ломоносов и Московская славяно-греко-латинская академия» (М., 1891, стр. 19—37).

⁶³ «Риторика» Коссена знал уже Порфирий Крайский, который ею пользовался и на нее ссылается в своем курсе.

⁶⁴ Бежав из Фрейберга и снова поселившись в Марбурге, Ломоносов просил Д. Виноградова вернуть ему в числе немногих книг «Риторика» Коссена, а остальные продать (см. письмо Ломоносова от 7 (18) апреля 1741 года. М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 433. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте). На полях принадлежавшего Ломоносову экземпляра книги Коссена (изд. 1626 года) сделано много помет (см.: Г. М. Коровин. Библиотека Ломоносова. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 352). Академиком М. И. Сухомлиновым отмечено обращение Ломоносова к «Риторике» Коссена и приведены соответствующие примеры (М. В. Ломоносов, Сочинения, т. 3, СПб., 1895, стр. 29—31).

В числе источников Ломоносова была и другая известная риторика эпохи барокко — книга французского иезуита Франсуа Помея (1619—1673) «Кандидат риторики» (1661).⁶⁵ И, разумеется, образцы древнерусского и византийского ораторского искусства. В «Риторике» 1748 года (§ 147) Ломоносов рекомендует «для подражания в витиеватом роде» подыскивать примеры «в славенских церковных книгах и в писаниях отеческих, с греческого языка переведенных», в особенности в «прекрасных стихах и канонах» Иоанна Дамаскина, в сочинениях византийского гимнологического поэта VIII века Андрея Критского и Григория Назианзина. Ему были хорошо известны и творения Иоанна Златоуста и Василия Великого, но усвоение их происходило на барочной основе.

Ломоносов секуляризовал традиционные средства старинной риторики. «Похвальные слова» Ломоносова по изобилию и пышности речений, метафорической украшенности и великолепной архитектонике, с рокошущими и набегающими друг на друга периодами, затмевали церковное красноречие. Но и его соперники ревниво прислушивались к торжественным речам в Академии наук. Придворный проповедник Геден (Криновский) уснащал свои речи античными реминисценциями и даже вводил в них (с полемической целью) естественнонаучный материал. Любопытна такая ссылка на «натуралистов»: «Камень Диоскорид многия и различныя имеет силы, а когда во уста мертвого человека вложится, всех тех лишается, предают натуры описатели. То же самое и молитве, в другое время пресильной, случается: когда она от уст человека грешника, который мертв бывает душою. . . исходит».⁶⁶ Монах соревнуется с академиком и в прославлении деяний Петра: «Он флотом ужасным покрыл берега балтийские. Он купечеству отворил далекий путь по морю. Он льву помянутому (т. е. Швеции, — А. М.) исторгнул зубы. . . Он разные основал в тебе училища и фабрики. Он очистил тебе от многих суеверий. . . Астрономии, геометрии, химии и другим преполезным наукам и художествам он отверз к тебе двери. И таким образом учинил тебе из презренной преславною, из безобразной благообразною, и из такой, которая многим была причиною немалого смеха, такую, на которую теперь вся вселенная со удивлением смотрит».⁶⁷

Если Ломоносов восклицает (неоднократно варьируя этот мотив):

И се Минерва ударяет
В верьхи Рифейски копием;
Сребро и злато истекает
Во всем наследии Твоем.
Плутон в расселинах мятется,
Что Россам в руки передается
Драгой его металл из гор,

то и Геден более спокойным слогом говорит о том, что «не капли, но целые источники сребра из недр своих на свет извела земля».⁶⁸ Для стиля Криновского характерно, что наряду с церковно-славянской лексикой у него встречаются варваризмы и народная речь. Геден даже кокстничал своей простотой. «Я никогда не старался, чтобы очень привязывать меня к Риторике, но где она слову божию услужить сама хотела, употреблял

⁶⁵ Г. М. Коровин. Библиотека Ломоносова, стр. 362. Наличие риторического наследия барокко и его решающее значение для Ломоносова совершенно упускает из виду Х. Грассхоф, преувеличивающий влияние Готшеда, чьи взгляды на поэзию в самых существенных чертах остались чужды Ломоносову. Ср.: А. А. Морозов. М. В. Ломоносов. Путь к зрелости, стр. 361—362; Н. Графhoff. Lomonosov und Gottsched. «Zeitschrift für Slawistik», Bd. VI, H. 4, 1961, SS. 495—507.

⁶⁶ Собрание разных поучительных слов, проповеданных иеромонахом Геденом, т. I, СПб., 1755, стр. 148—149.

⁶⁷ Там же, стр. 270.

⁶⁸ Там же, стр. 274.

ее», — пишет он в предисловии к четвертому тому своих проповедей.⁶⁹ Гедеон был достаточно искушен в риторике. Среди его книг был «Карманный оракул» Бальгазара Грасиана, которым он пользовался. Но у Гедеона начали складываться и свои представления об ораторском стиле и приемах. Он осуждает барочную «принужденную риторiku» и в особенности то, что «латинским диалектом называется *affectata*».⁷⁰ Он иронически отзывается о тех, кто с большею охотой читает «Аргениду» или «Телемака», чем евангелие, и слушая церковные поучения, «наблюдает» за «риторическими правилами», хотя пришел «не в Демосфенову или Цицеронову школу, но в Христову».⁷¹ Выпады эти метили в «Риторику» Ломоносова.

Ломоносов был взбешен и ответил Гедеону язвительной эпиграммой:

Пахомей говорит, что для святого слова
Риторика ничто, лишь совесть будь готова...

Нет, восклицает Ломоносов! От этого ничего хорошего не будет, кроме «нескладных врак». Греческие богословы и проповедники Василий Великий и Иоанн Златоуст

Гомера, Пиндара, Демосфена читали
И проповедь свою их штилем предлагали;
Натуру общую всей прочей твари мать,
Небес, земли, морей, старались испытать,
Дабы творца чрез то по мере сил постигнуть
И важностью вещей сердца людски подвигнуть...

Складывалась парадоксальная картина. «Брадатый» Пахомий нападал на риторические ухищрения во имя простоты и естественности, апеллировал к непосредственному чувству и движениям сердца, а Ломоносов защищал риторику, ссылаясь на античную и древнерусскую традицию. Он не случайно упоминает не только Гомера и Демосфена, но и Пиндара, чтобы подчеркнуть уместность сложения проповедей «их штилем», т. е. возвышенным и парящим. Налицо не только спор об образованности, но и две различные стилевые тенденции.

Чертами барочной риторики отмечены многие стороны творческой деятельности Ломоносова. В «Риторике» 1748 года в главе «О возбуждении, утолении и изображении страстей» Ломоносов писал: «Хотя доводы и довольны бывают к удостоверению о справедливости предлагаемых материи, однако сочинитель слова должен сверх того слушателей учинить страстными к оной» (§ 94). Ломоносов привлекает средства барочной риторики и при рассмотрении научных проблем. Он описывает явления природы с пронизательной точностью ученого и пафосом ратора. Живописность «уподоблений» Ломоносова и смелая метафоризация, употребление одинаковых эпитетов в научной прозе и поэзии (например, «хитрая натура» в «Слове о пользе Химии» 1751 года и «Шпрее хитрая река» в оде Елизавете 1761 года) указывает на их общий характер.

Ломоносову надо было увлечь, воспламенить своих слушателей, чтобы подвигнуть их на служение высоким целям, вдохновить на научный подвиг. Вслед за описанием Энцелада, олицетворяющего невежество, сраженное перуном Елисавет, следуют слова, обращенные к русскому юношеству:

Пройдите землю, и пучину,
И степи, и глубокий лес,
И нутр Рифейский, и вершину,
И саму высоту небес.
Везде исследуйте всечасно,
Что есть велико и прекрасно,
Чего еще не видел свет...

(Ода 1750 года)

⁶⁹ Там же, т. IV, СПб., 1759, Предисловие.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же, стр. 79, 81.

Воображение поэта устремляется в реальный мир, к созидательному труду и исследованию безграничного Космоса. И все-таки даже тема науки у него не лишена барочной условности. Ломоносов, занимавшийся теоретической и наблюдательной астрономией, сделавший глубокие выводы из своего открытия атмосферы на Венере, в одической практике ничтоже сумняшеся пользуется астрологическими представлениями. В оде 1746 года он не только составляет своего рода поэтический гороскоп, но и сопровождает его почти научными примечаниями: «Во время рождения ея императорского величества планеты Меркурий и Марс стояли в одном знаке с солнцем».

Связь с художественным мышлением барокко объясняет многое и в научном творчестве Ломоносова. При существенной неполноте и отрывочности реальных знаний наука нуждалась в крыльях фантазии, чтобы не заблудиться в эмпирических потемках. Безграничный полет мысли сочетался с поэтическим отношением к природе, принимая фантастические формы даже у Джордано Бруно и Кеплера. Великие умы XVII века испытывали поэтический восторг, «священный ужас» перед величием природы, которую они стремятся охватить единым взором во вдохновенном порыве. Это динамичное восприятие природы было свойственно Ломоносову. Вся Натура находится у него в бурном движении. Все исполнено грозного величия и вместе с тем подчинено внутренней гармонии. Он возносится ввысь, стремясь проникнуть взором в глубину мироздания, и описывает гигантские катаклизмы, сотрясающие планету, «рождение металлов» в недрах земли. В обычных явлениях он видит титанические силы, непрерывно меняющие лик земли. Поэтическое отношение к природе выгодно отличает Ломоносова и от ученых механицистов его века и от поэтов, видевших лишь одну внешнюю, искрящуюся и переливающуюся всеми цветами радуги оболочку материального мира. «Созерцание звездного неба, — писал М. В. Алпатов, — привлекало многих немецких поэтов XVII и XVIII века. Грифиус в его стихотворении „К звездам“ высокопарно называет звезды свечильниками небес, факелами в темной ночи, небесными бриллиантами, цветами в небесном лугу, но все же это только приводит к фанатическому восклицанию — „Когда смогу я посвятить себя их созерцанию“. Даже величайший поэт немецкого барокко Андреас Грифиус не мог подняться выше обычного метафоризма, тогда как у Ломоносова барочное чувство Космоса достигает необычной глубины и силы:

Открылась бездна звезд полна,
Звездам числа нет, бездне дна».

Созерцание деятельной и непрестанно творящей природы исполнено у Ломоносова внутреннего спокойствия и окрашено чертами барочного пантеизма, но, как заметил Алпатов, это созерцание природы «наталкивало германских поэтов на мысль об их собственном ничтожестве, наполняло их трепетом и вызывало у них чувство набожной покорности. Ломоносов воспринял от поэтов барокко прославление вечности и бога, но мотивы отчаяния и смущения были совершенно чужды русскому поэту».⁷² В странах православного круга, в особенности в России и на Украине, барокко было лишено фанатизма и экзальтации. Оно более жизнерадостно. Грозная идея «Vanitas» не стоит над ним злобещей тенью. Мысль о непостоянстве и преходящности всего сущего, столь излюбленная в поэзии барокко, превратилась у Ломоносова в представление об изменчивости и развитии мира. Но и у него как своеобразную дань барочной риторике мы найдем строки:

О пища ты червей! О прах и пыль презренна!
О ночь! О суета! Зачем ты так гордишься?

(«Риторика», § 247)

⁷² M. Alpatov. Russian impact on art. New York, 1950, pp. 110—111.

В поэзии Ломоносова отчетливо выступают просветительские тенденции. Титанический образ Прометея и его неукротимая дерзость, воспетая Ломоносовым в «Письме о пользе стекла», приобретают аллегорическое значение, становятся символом многовековой борьбы науки и суеверия. Однако привязывать это к классицизму нет ни малейшей нужды. Раннее русское просвещение находило свое выражение в барочных формах. Почти в равной мере это относится к Феофану Прокоповичу и к Ломоносову.

* * *

Поэзия Ломоносова отвечала материальному окружению придворного быта. Наиболее тесно эта связь осуществлялась в стихотворных «надписях», служивших для пояснения аллегорических изображений во время фейерверков и иллюминаций.

«Потешные огни», которые стали устраивать на Руси со времен Алексея Михайловича, при Петре I приобрели важное значение. Они входили в общий реквизит художественных средств, используемых для пропаганды политических и военных успехов России. Фейерверочные огни освещали эмблемы и аллегорические фигуры, долженствующие запечатлеть в памяти петровские «триумфы». В царствование Елизаветы «огненные представления» отличались еще большей пышностью, но сводились уже не столько к прославлению или истолкованию отдельных событий, сколько к общему апофеозу монархии. На стрелке Васильевского острова насупротив Зимнего дома царицы был устроен помост на сваях, вбитых в дно реки, числом около тысячи штук. На этом «иллюминационном театре» устанавливались объемные барочные декорации, строились целые храмы и павильоны, украшенные трубящими гениями и аллегорическими фигурами. Так, во время иллюминации в сентябре 1745 года по случаю бракосочетания Петра Федоровича был представлен «остров Российского благополучия». В двух флигелях, образующих полукруг, разместились четыре «храма»: Мудрости, Славы, Добродетели и Мира с аллегорическими статуями и «погрудными портретами» (бюстами) предков Елизаветы. Спуск к реке охраняли статуи Разума, Прозорливости, Храбрости и Постоянства. В центре возвышался обелиск с «генпусами», изображавшими Любовь и Верность, в виде пухлых купидонов, над ними «двуглавый орел». Когда сторгал первый план иллюминации, то «генпусы», поворачиваясь вместе с обелиском, превращались в пару орлов, горевших новым цветом, а после того как и их пожирало пламя, появлялся новый «орленок» (наследник наследника). На реке в колесницах-раковинах плыли Нептун и Венера, сопровождаемые сиренами и тритонами. Толстые дельфины, извергая фонтаны огня, сражались с чудовищами. С треском, шипеньем и выстрелами взлетали к небу бесчисленные ракеты, «колеса», «швермеры» и «люсткугели». Кругом плавало еще свыше тысячи плоских с горящим говяжьим салом.⁷³

Эти «огненные представления» были своего рода предметной реализацией метафоры. Во время иллюминации 1751 года была представлена «каменная гора», на вершине которой изображен «храм великолепия Российской империи», куда вела «узкая, каменная, ямистая и почти непроходимая стезя», символизирующая «трудный восход» Елизаветы на престол. Проект иллюминации был предложен Я. Штелином. Он же представил и стихи, которые надлежало перевести. Но Ломоносов отверг текст Штелина, сухо сообщивший, что на помосте изображен «храм, который Твое мужество, к полному удовольствию твоего царства, ты достигла за

⁷³ Изъяснение и изображение великого фейерверка во окончании торжеств высокого брака их императорских высочеств СПб, 1745 (экз. БАИ)

одну ночь, вопреки всей невозможности». ⁷⁴ Ломоносов предлагает словесную метафору в полном соответствии с аллегорией:

Ты трудной путь сама должна была пройти,
Там горы, хляби там, бугры, стремнины, реки,
Препятствия везде неслыханны во веки...
Внезапно воссиял твой луч всех бедствий выше,
И трудной толь восход минул Зефира тише...

Ломоносов стремится углубить и развернуть метафору. В надписи на иллюминацию в день тезоименитства Елизаветы Петровны (5 сентября 1752 года) было предусмотрено сооружение на иллюминационном театре Колосса «на подобие» Родосского. Ломоносов строит «надпись» в соответствии со стилистикой своих од:

Великий исполин седмидесят лактей
Светильник чрез всю ночь держал поверьх зыбей,
Далече блеск пускал чрез море неустройно
И корабли вводил в пристанище покойно.
Ты именован и всем, Монархия, покой;
Твой слух, как исполин, касаясь звезд главой,
Лучем доброт Твоих вселенну освещает
И именован восток и запад наполняет.
«Спасайтесь здесь от бурь; у нас Елисавет
Отраду в тишине с довольством подает».

Проекты, составленные Ломоносовым, были пышней, затейливей и фантастичней трафаретных «программ» Штелина. Предложив соорудить «великолепный и пристойным архитектурным расположением украшенный» амфитеатр «по римскому обыкновению», он помещает в его центре фигуру Минервы на троне, в порфире, с копьём и со щитом, на котором «на горящем сердце» был изображен вензель Елизаветы. Внизу же «бегущий от трона Дракон со Лвиною, Тигровою, Крокодиловою, веприною, змеиною, волчьею и Лисьею головами, по которым исходящие от сияния тучи, с молниею смешанные, ударяют» (VIII, 531—532).

Образное содержание иллюминаций 1740—1750-х годов было тесно связано с эмблематикой и аллегоризмом петровского барокко. Во время фейерверка 25 апреля 1754 года «огненный фонтан» был помещен в гроте из «разноцветных мраморов», во «флигелях» которого разместились четыре статуи: «1) Верность в виде женском с ключем и печатью и с надписанием между карнизамы „Единой“. 2) Любовь добродетели в образе крылатого юноши, лавровыя венцы рукою возвышающего, с надписанием: „Вечно“. 3) Удовольствие в женском виде, в богатом убранстве, с зеркалом, надпись: „С избытком“. 4) Надежда на подобие женщины, о крепкий столп опершейся, с якорем; надпись: „Неподвигнуть“» (VIII, 549—550). Ломоносов не только сознательно пользовался стилистикой и декоративными средствами петровского барокко, но и где можно подчеркивал эту связь. В разработанном им проекте иллюминации, состоявшейся 18 декабря 1753 года в Москве на «одном фитильном плапе» надлежало изобразить «выехавшую в колеснице на белых огнедышущих конях Аврору с факелом в руке и утреннюю звездою на челе», а на другом — «триумфальный вогрота, подобныя тем, в которыя 1709 года Декабря 19 числа... Петр Великий от Полтавы с пленными шествовал» (VIII, 534).

Поэтические «надписи» выполняли скромную служебную роль, и их значение не идет в сравнение с одами. Но это близкие по своей функции жанры, дополнявшие друг друга. Да и приурочивались они часто к одинаковым датам. «Надписи», поясняющие непосредственно развертывающиеся

⁷⁴ П. Пекарский. История императорской Академии наук в Петербурге, т. 2. СПб., 1873, стр. 477.

перед глазами огненные картины, бледнее и рассудочнее, чем тексты од, где дается словесный фейерверк образов не зримых, а только умопостигаемых, хотя и долженствующих так же поразить воображение, как иллюминации.

Связь Ломоносова с художественным бытом и искусством барокко не ограничивалась сочинением «надписей» и участием в устройстве фейерверков и иллюминаций. Она была более глубокой. Роль изобразительных искусств в творчестве Ломоносова еще недостаточно изучена, но несомненно, что в течение всей жизни он находился в сфере воздействия художественных вкусов и практики барокко.

В пору его юности куростровские косторезы изготавливали из моржовой и мамонтовой (ископаемой) кости резные шкатулки и безделушки для туалетов (игольницы, ароматницы, коробочки для мушек и т. д.), усваивая декоративные мотивы барокко, сочетая их «рокайль» с народным орнаментом. Петровская эмблематика запечатлена на холмогорских изделиях мотивами, заимствованными из книги «Символы и эмблемата», листы которой заносились на Север.⁷⁵

Ломоносов сталкивался с барокко всюду. В архитектуре московских церквей конца XVII века и Сухаревой башни, в причудливом «Анненгофе» и других сооружениях петровского и послепетровского времени в Москве. В графике книг и летучих листов. Даже на таблицах «Синусов, тангенсов и секансов» (1716), где была помещена барочная виньетка с Адамом, полывающим райское древо. В 1736 году в «Невском парадизе» барокко встретило студента новопостроенными дворцами и павильонами, изысканными статуями Летнего сада, выполненными итальянскими мастерами, и кунсткамерой с затейливыми анатомическими «композициями» Рейса (Рюйша), фейерверками и иллюминациями на льду перед самим зданием Академии. За четыре года пребывания за границей Ломоносов побывал в таких художественных центрах европейского барокко, как Дрезден и Лейпциг.

Занимаясь составлением проектов («программ») иллюминаций и фейерверков, Ломоносов снова столкнулся с художественной практикой петровского времени. Петровский утилитаризм находил соответствующие и удобные для своих целей средства в эмблематике и аллегорике барокко. «Риторическая хитрость» русской духовной школы, принимавшей важнейшее участие в декоративном оформлении петровских «триумфов», сочеталась с европейским опытом. Однако в самой своей основе они восходили к общему источнику — риторическому рационализму барокко.

Подхваченная кавалером Марино крылатая фраза (ее приписывают еще Симониду), что «поэзия — говорящая живопись, а живопись — безмолвная поэзия», стала девизом эпохи. Над этими «двумя сестрами» возвышалась риторика. Более того, основные принципы живописи излагались в руководствах для художников и различных иконологиях в соответствии с риторическим пониманием искусства и даже в порядке, принятом в риториках, — «изобретение», «членение», «расположение» и т. д. Место учения о тропах и фигурах занимает «иероглифика» и «эмблематика», основанные на предметной, чувственно-образной реализации вторичных значений («знаменованый») слов, персонализации понятий и качеств. С помощью эмблем и аллегорий отвлеченное и фиктивное, существующее лишь как общее, становится наглядным, зримым и осязаемым. Абстрактные понятия и представления (вера, пороки, добродетели и пр.) воплощаются в конкретных образах с условным значением. Эмблема в узком понимании выражала девиз или моральное требование. Когда она служила для узнавания аллегорической фигуры, то становилась ее атрибутом. Это и был

⁷⁵ Дело об отдаче в книжный ряд (в Москве) купецким людям книг эмблематов, печатанных в Амстердаме в 1705 году. «Библиофил». 1885, № 6, стр. 105—111.

«универсальный язык» живописи. В аллегории барокко идеально осуществлялось сочетание абстрактного и конкретного, спиритуалистического и чувственного начала.

В XVII веке аллегорию постаралась прибрать к рукам контрреформация, используя в своих целях иконологическое наследие античности и Ренессанса. Аллегоризм барокко стал системой риторического внушения с большим реквизитом и иерархией выразительных средств.⁷⁶ В 1650 году иезуит Якоб Масениус (Масен) издал свод «символов, иероглифов, эмблем и загадок», заимствовав свой материал из многочисленных «иконологий» XVI—XVII веков и пособий для художников. Но назвал он свой труд «Зерцало изображений сокровенной истины»⁷⁷ и предназначил прежде всего для целей католической дидактики и риторики. Масен теоретически обосновывал религиозно-этический фундамент барочной проповеди и оснащал ее готовыми формулами и представлениями, заимствованными из образительного искусства. Аллегорический смысл для него не только метафоричен, но и, что особенно важно, многозначим, полисемантический. Иными словами, солнце на небе могло означать нравственную красоту человека, познание божественных вещей, христианскую веру или даже торжествующую церковь или просто духовную жизнь человека. Это понимание соответствует у нас практике Симеона Полоцкого. Книга Масена была популярна с конца XVII века в киевской и московской учено-монашеской среде. К ней обращались и деятели украинско-русского школьного театра⁷⁸ и «инвенторы» петровских «триумфов». Была она и в библиотеке известного деятеля петровского времени Феофилакта Лопатинского (в издании 1664 года).⁷⁹ В то же время эмблематика и аллегорика барокко быстро секуляризировалась, переходя в ведение придворных декораторов, театральных и плафонных живописцев, устроителей фейерверков и иллюминаций. Большой реквизит «готовых форм» позволял им подбирать образительный материал к любому случаю, начиная от карнавалов и маскарадов и кончая погребальными процессиями. Большой известностью пользовалась «Иконология» Цезаря Рипы, выдержавшая с 1593 по 1774 год свыше двадцати изданий на разных языках. Книга Рипы восходила к усилиям гуманистов освоить образный язык античности. Но этот язык в XVII веке превратился в специфическое средство барокко, связанное с основными принципами схоластической логики и риторики.⁸⁰ Последующая секуляризация этих средств вовсе не означала перехода к классицизму. Классицист Винкельман с ироническим пренебрежением отзывался о книге Рипы, подчеркивая неприемлемую для него интерпретацию античного материала: «Его картины измышлены и набросаны таким образом, как если бы на свете вовсе не существовало старых памятников (античности, — А. М.)... Нельзя придумать ничего смешнее многих его вымыслов, и я полагаю, что если бы ему вспомнилась итальянская поговорка „писать в решето“, что означает делать пустое дело, то он и это бы представил в наглядных фигурах».⁸¹ Но эта «смешная» барочная книга была в личной библиотеке Петра I и на протяжении нескольких десятилетий питала иконологию русского барокко. Пользовался ею при составлении

⁷⁶ Обзор теорий барокко в этой области дан в книге: W. Mrazek. Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Wien, 1953.

⁷⁷ Jacob Masenius. Speculum imaginum veritatis occultis. Coloniae ubiorum. 1650.

⁷⁸ См.: В. И. Резалов. К истории русской драмы. Эскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910; В. Адрианова-Перетц. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII ст. В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928, стр. 10.

⁷⁹ В настоящее время хранится в Библиотеке Академии наук СССР (отдел рукописной и редкой книги).

⁸⁰ W. Mrazek. Ikonologie der barocken Deckenmalerei, SS. 30—31.

⁸¹ J. Winkelmann. Sämtliche Werke. 9 Theil. Donauöschingen. 1825, S. 50.

«программ» иллюминаций и Ломоносов. 26 января 1753 года ему была отпущена из библиотеки Академии наук «книга именуемая „Символическая“ Цесаря Рипа». ⁸² Живучесть барочного аллегоризма была необыкновенной, особенно в прикладном и декоративном искусстве. Барочная эмблематика и аллегория, невзирая на яростные нападки Зульцера и Лессинга, дожила до первых десятилетий XIX века.

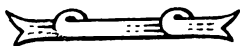
Для Ломоносова обращение к художественному наследию барокко было естественно и органично. И, разумеется, сводилось не только к эмблематике. Его вкусы и навыки, когда он соприкасался с изобразительным искусством, отвечали позднему барокко. Он брал в обширном наследии барокко то, что более всего отвечало его собственным потребностям и стилевым устремлениям. В 1758 году, на последнем этапе своего жизненного пути, он разработал и представил в Сенат проект мозаичного надгробия Петра I и Екатерины I. Составленные из мозаик, «на подобие зеленого аспида», гробницы с изображениями на внешних сторонах — у Петра — заходящего солнца, сияющего «на его оставленные дела», у Екатерины — подсолнечника, «склоняющегося к зашедшему солнцу». На мозаичном пьедестале — плачущая Россия держит руку на книге с изречением из Иеремии. «Лазоревые» столпы, урны, серебряные и позолоченные статуи в мозаичных нишах, изображающие традиционные добродетели (Премудрость и Мужество, Трудолюбие и Постоянство, Правосудие и Милосердие, Любовь и Верность), три мозаичных аллегории — Славы, трубящей и ногой попирающей поверженную Смерть, Правды и Вечности, пишущей дела Петровы в «нетленную книгу», и, наконец, расходящиеся, отрывающиеся от гробницы мозаичные картины, представляющие в неувядаемом блеске «дела Петровы»: батальи — Азовскую, с изображенным вверху апостолом Петром, низвергающим Симона волхва; Левенгауптскую — с тем же апостолом, указующим на льва; Полтавскую — с апостолом Павлом, воздевающим руки к небу, при нем книга и меч; и др. (см.: IX, 123—130). Весь проект с его историческими, библейскими и аллегорическими образами, с его картушами, изображающими апостолов, эмблемами и девизами носит отчетливо и, мы бы даже сказали, демонстративно барочный характер. Ломоносовский проект памятника, как недавно отмечено, явился своеобразным откликом на не менее грандиозный замысел монумента Петру I Карло Растрелли, также насыщенный барочной аллегорикой и эмблематикой, с двадцатью мраморными статуями и тридцатью барельефами. В проекте Растрелли-отца была предусмотрена и фигура крылатой «трубящей» Славы и скульптурные аллегории добродетелей, в том числе Правосудия и Усердия, Мужества и Трудолюбия, Милосердия и Великодушия, изображения «викторий» (под Лесным, Полтавой, Калишем), «знатные плоды флота российского» и многое другое. ⁸³ В обоих случаях лишь изменился проектируемый материал, но не изменилось само отношение к художественной задаче — создание патетического, грандиозного и великолепного памятника Петру на основе художественных принципов барокко. Ломоносов следовал этим принципам и при составлении самых поздних своих проектов бронзовых монументов Екатерине II (прижизненном), Елизавете Петровне (см.: IX, 158—162).

⁸² Г. М. Коровин. Библиотека Ломоносова, стр. 413. Скорее всего «Символической книгой» называли издание «Иконологии» Рипы, принадлежавшее еще Петру I: S. V a u d o i n. Iconologie. P., 1644 (М. Н. Мурзанова, Е. И. Боброва, В. А. Петров. Исторический обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии наук СССР, вып. 1. XVIII век. М.—Л., 1956, стр. 376). Вероятно, Ломоносов знал и немецкий перевод книги Рипы, значившийся по Камеральному каталогу библиотеки 1742 года: C. R i p a. Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach. Bd. I—II, Frankfurt, 1669—1670.

⁸³ См.: Н. И. Архипов и А. Г. Раскин. Бартоломео Карло Растрелли. Л.—М., 1964, стр. 55—58.

Совершенно очевидно, что мы имеем дело не только с проявлением барокко лишь на каком-то отдельном этапе или в одной какой-либо области, а с манифестацией этого стиля в различных аспектах творчества Ломоносова. Невозможно себе представить, чтобы Ломоносов в изобразительном искусстве был представителем барокко, а в поэзии классицистом. Напротив — оды и надписи Ломоносова, его картуши к ученым сочинениям и программы иллюминаций, его «похвальные слова» и теоретические положения, развитые в «Риторике» — все это проявление единого художественного мышления и единого стиля. Поэзия Ломоносова исторически соответствовала стилю, созданному в русской архитектуре Бартоломео Растрелли. Гениальный зодчий чутко уловил тенденции развития русского национального искусства. Он осуществил синтез традиций, восходящих к древнерусскому зодчеству и западноевропейскому архитектурному барокко. И если зодчий, иностранец по своему происхождению, воспитанный на западноевропейских образцах, почувствовал эту историческую потребность такого синтеза, то тем более это относится к Ломоносову! Найденные им формы отвечали потребностям, вкусам и общему стилю времени. Пафос нового государства, выходявшего на мировую арену, требовал громких слов и риторического восторга. И он нашел его в торжественном и метафорическом стиле Ломоносова. Сама действенность его поэзии, производившей глубокое впечатление на современников, объясняется не только его могучим талантом, сумевшим вложить страсть и пафос нового содержания в традиционную форму, но и самой ее связью с предшествовавшей художественной традицией. Знакомые образы и уподобления явились в новых, небывало ярких переосмыслениях. Омертвевшая метафора воскресала, освобождая дремлющую в ней потенциальную силу воздействия.

Историческая неповторимость и своеобразие Ломоносова в том и заключается, что в его творчестве произошло совмещение стилей и осуществилось взаимодействие и взаимопроникновение различных поэтических традиций на основе барокко.



ГЕРЦЕН И НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА 30-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Деятели русской культуры, вступившие в жизнь в 30-х годах прошлого столетия, сыграли выдающуюся роль в истории русского общества и русской литературы. Лучшие из них пошли затем по пути революционной демократии. Но это поколение, может быть первым из поколений русской интеллигенции, приняло активное участие и в общеевропейской социальной и литературной борьбе. Герцен, Беллинский, Огарев, Тургенев сумели найти общий язык с демократами Западной Европы потому, что те и другие воспитывались на сходных, а отчасти одних и тех же философских идеях, а также и потому, что задачи, стоявшие перед ними, имели много общего.

Крупнейшие события внутренней жизни России первой половины XIX века были связаны с бурными процессами, происходившими в западноевропейских странах. Отечественная война 1812 года переросла в общеевропейскую борьбу против империи Наполеона. Восстание 14 декабря, при всех своих особенностях, было одним из костров, разгоревшихся на европейском континенте в 20-е годы (восстания в Испании, Португалии, Италии, Греции, Польше, демократическое движение во Франции и Германии, зарождение рабочего движения в Англии).

Восстание декабристов имело для поколения Герцена такое же значение, какое имели для немцев и французов революционные события 1830—1831 годов. Говоря словами В. И. Ленина, была разбуждена новая общественная сила — революционная демократия.¹ Правда, она оформилась не сразу и степень ее развития была для разных стран различной. Развитие нового мировоззрения шло трудным и извилистым путем. Этот путь был тем сложнее, чем большей была отсталость общественных отношений. Вместе с тем эта же отсталость, гнет феодальных пережитков убыстряли процесс, уменьшая возможность компромиссов.

Россия и Германия 30-х годов были в экономическом и политическом отношениях одними из самых отсталых европейских стран. Сходство внутренних и внешних интересов сближало их правящие круги. Если в XVIII веке немецкие монархи стремились подражать версальскому двору, то теперь образцом для многих из них служило русское самодержавие. Особенно это касается Пруссии.

Общественное мнение в Пруссии подавлялось по-петербургски, но философия, литература, вся духовная жизнь страны переживали в этот период расцвет, лишь ненамного уступавший расцвету русской общественной жизни. Естественно, возник взаимный интерес интеллигенции двух стран к последним достижениям философии и литературы. Русская молодежь 30-х годов, воспитанная на традициях романтизма и любознательная, была в курсе немецкой духовной жизни.² Для нее не составляли секрета

¹ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 255—262.

² См.: С. Машинский, Станкевич и его кружок. «Вопросы литературы», 1964. № 5, стр. 125—148; а также: А. Walicki. Hegel, Feuerbach and the Russian

и те новые тенденции, которые появились в немецкой философии — в связи с образованием левого крыла гегельянской школы и в немецкой литературе — в связи с творчеством Гейне и «Молодой Германии».³

Гейне, Берне, а вслед за ними писатели группы «Молодая Германия» — К. Гудков, Л. Винбарг и другие — соединяли борьбу против политической реакции с выступлениями против мистических сторон романтизма. Среди немецкой литературной молодежи раздавались требования «поэзии жизни», немецкая литература постепенно поворачивалась лицом к демократическим массам и их интересам.⁴

В России происходил подобный же процесс: достаточно указать на творчество Пушкина, на журналы Полевого, Надеждина, «Европеец» И. Киреевского⁵ и, наконец, на «Отечественные записки». Эволюция политических и эстетических убеждений совершалась и в раннем творчестве будущих деятелей 40-х годов. Наряду с этим изменялись и их взгляды на немецкую литературу. Передовая русская молодежь 30-х годов искала в Германии своих единомышленников.⁶

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы показать, как менялось в те годы отношение к немецкой литературе одного из самых значительных представителей этого поколения — А. И. Герцена и в какой степени немецкая литература способствовала формированию его собственного художественного метода.⁷

Поколение Герцена стремилось «в обществе разобщенном и скованном»⁸ выработать свои взгляды на мир, которые хотя и были связаны с декабризмом, но диктовались новыми обстоятельствами русской и западноевропейской жизни.

Июльская революция, распространение идей утопического социализма, бурное развитие немецкой философской мысли — все это воспринималось молодыми людьми как события непосредственно окружавшей их общественной жизни: русское и западное соединялось в один поток

«philosophical left», 1836—1848. «Annali dell'Istituto G. Feltrinelli», Milano, 1963, pp. 105—136; M. E r v a u d. Herzen et la pensée allemande. «Cahiers du monde russe et soviétique», Paris, 1964, vol. 5, № 1, pp. 32—73.

³ См.: М. Л. Троицкая. Гейне в оценке революционно-демократической критики. «Ученые записки Ленинградского гос. университета», № 158, серия филолог. наук, вып. 17, 1952, стр. 377—411.

⁴ См.: L. W i e n b a r g. Zur neuesten Literatur. Mannheim, 1835, S. 4—5.

⁵ Характерно, что И. В. Киреевский в своем журнале писал именно о Берне и Гейне и публиковал отрывки из их произведений («Европеец», 1832, № 1, стр. 115—123; № 2, стр. 205—221). Там же он провозгласил, что «час для поэта жизни наступил» (№ 1, стр. 15).

⁶ Немецкие литераторы со своей стороны укрепляют связи с Россией, возникшие еще в период войны против наполеоновской Франции. В 30-е годы развернулась деятельность К.-А. Фарнгагена фон Энзе, одного из самых активных пропагандистов передовой русской литературы в Германии, продолжателя традиции А. Шамиссо и Э.-М. Арпдта (см.: М. П. Алексеев. 1) Пушкин на Западе. В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 3. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 132—134; 2) Первый немецкий перевод «Ревизора». В кн.: Гоголь. Статьи и материалы. Изд. Ленингр. ун-в., Л., 1954, стр. 196—197; H. R a a b. Varnhagen von Ense und die russische Literatur. «Fremdsprachenunterricht», 1958, № 11, S. 568—573).

⁷ Эта тема частично затронута в некоторых общих работах: Я. Эльсберг. Герцен. Жизнь и творчество. Изд. 3-е, Гослитиздат, М., 1956; Л. Г и н з б у р г. «Былое и думы» Герцена. Гослитиздат, М., 1957; В. А. Путинцев. Герцен-писатель. Изд. 2-е, Изд. АН СССР, М., 1963. Следует указать также на два сборника статей «Творчество А. И. Герцена» (1959 и 1963), выпущенных Ленинградским педагогическим институтом им. Герцена, и сборник Института мировой литературы им. Горького АН СССР «Проблемы изучения Герцена» (Изд. АН СССР, М., 1963) с участием Л. Я. Гинзбург, В. П. Волгина, Т. И. Усакиной, А. И. Володина, Г. Цигенгайса и других ученых.

⁸ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 11 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

пдей и литературных впечатлений. Именно эта особенность эпохи оставила глубокий след в раннем творчестве Герцена.

Университетские годы и годы вятской и владимирской ссылки Герцен назвал «периодом романтизма» (II, 234). Это та ступень его творчества, итогом которой явились «Записки одного молодого человека». Огромную роль в формировании его взглядов сыграли студенческие кружки начала 30-х годов и прежде всего, конечно, круг друзей, образовавшийся при самом активном участии его самого и Н. П. Огарева. Герцен вспоминает: «Меня никто не упрекал в праздности, кое-что из сделанного мною нравилось многим; а знают ли, сколько во всем, сделанном мною, отразились наши беседы, наши споры, ночи, которые мы праздно бродили по улицам, и полям или еще более *праздно* проводили за бокалом вина?» (IX, 11).

Н. Г. Чернышевский видел у «г. Огарева и его друзей» преимущественный интерес к Франции в противоположность немецким увлечениям кружка Станкевича. Однако здесь речь идет прежде всего о «занятиях современными вопросами исторической жизни»; о литературных интересах кружка Чернышевский пишет очень осторожно.⁹ Разумеется, Герцен и его кружок знали и ценили современную французскую литературу, но, не увлекаясь немецкими писателями в такой степени, как члены кружка Станкевича, они несомненно вместе с большинством русской читающей публики 30-х годов внимательно следили за литературной жизнью Германии. Формирование Герцена-философа и Герцена-писателя не было совершенно единым процессом, поэтому необходимо тщательно разобратся в литературных ориентациях молодого Герцена.¹⁰

В первых произведениях Герцена и его письмах 30-х годов встречаются имена современных французских писателей: Гюго, Бальзак, Жанена, Э. Сю (I, 70, 85), но в его восприятии они немногим отличаются от немецких романтиков; Герцен видит во французской «пейсовой словесности» продолжение немецкой романтической школы.¹¹ Практически невозможно отделить следы влияния Шпллера на его ранний стиль от заимствований из прозы Гюго, которым Герцен увлекался в течение всей своей жизни.¹² Примером такого слитного восприятия может служить отрывок «День был душный...» (I, 52—55).

Самая бесспорная связь Герцена и его кружка с Францией существовала именно в той области, о которой пишет Чернышевский, — в области социально-философской: в ранних произведениях Герцена отразилось его сильное увлечение сен-симонизмом. Однако литературные достоинства тех его опытов, где влияние этой философии наиболее очевидно, не идут ни в какое сравнение с достоинствами других его произведений этого же времени. Философская задача оттесняет на второй план проблемы литературной формы в отрывке «Из римских сцен» (1838), в «Вильяме Пене» (1839). В «Легенде» (1835) беллетристическая сторона более разработана, но и здесь она остается еще очень несамостоятельной, целиком подчинена философской мысли.

⁹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 216

¹⁰ Мысль о том, что «исследовательский и публицистический интерес Герцена влек его больше всего к французской литературе», высказанная К. С. Анисимовой (А. И. Герцен о литературе Запада. «Ученые записки Ленинградского гос. педагогического инст. им. Герцена», т. 196, 1959, стр. 111), кажется нам не точной, особенно по отношению к раннему творчеству писателя.

¹¹ Герцен не так уж далек от истины. Действительно, немецкий романтизм (Гофман) и немецкая философия (Шеллинг) пользовались влиянием во Франции 30-х годов (см.: E. Teichmann. La fortune d'Hoffmann en France. Genève, Paris, 1961).

¹² М. П. Алексеев. Виктор Гюго и его русские знакомства. «Литературное наследство», т. 31—32, 1937, стр. 790—791; Л. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена, стр. 34.

В 1861 году Герцен вспоминал о своих ранних литературно-философских опытах только как о набросках, где «ясно виден остаток религиозного воззрения и путь, которым оно перерабатывалось не в мистицизм, а в революцию, в социализм» (I, 337). Их можно скорее отнести поэтому к его философским работам.¹³

Кроме этих опытов, сохранился целый ряд ранних произведений Герцена, где на первом плане стоят литературные задачи: разрабатываются стиль и образы, решаются проблемы современного литературного развития. Эти работы свидетельствуют о том, что «практическому соприкосновению» молодого писателя с жизнью предшествовало и сопутствовало теснейшее соприкосновение с немецкой поэзией и прозой. Гете, Шиллер, Жан-Поль, Гофман, Гейне — авторитеты, к которым часто обращается Герцен в своих ранних произведениях. При этом он не ограничивается простым упоминанием этих имен — совершается сложный процесс литературного учения, когда заимствования сплетаются и переосмысливаются в такой степени, что выделить их в более или менее чистом виде не представляется возможным.

На допросе 24 июля 1834 года Герцен назвал немецкую литературу основной темой своих бесед с Огаревым и своих «разборов и этюдов» (XXI, 412, 414—415). Конечно, большую роль здесь сыграли прочные связи русского романтизма с немецким, установившиеся задолго до литературного дебюта Герцена. Позднее, в дневнике начала 40-х годов, Герцен не раз возвращается к мысли об особенном сходстве политического и литературного развития России и Германии за последние полтора столетия.¹⁴ Но немецкие интересы Герцена имели и более индивидуальные причины. В самом его таланте, в его публицистической, сатирической направленности было много общего с теми качествами, которые в первую очередь развивались в современной немецкой литературе, в творчестве Гете и Гейне. Близким оказался ему и гражданский пафос Шиллера.¹⁵

Шиллер был самым сильным увлечением Герцена еще в отроческие годы. «Шиллеровский период» его жизни (VIII, 149) — это время усвоения идеалов Рылеева, усвоения шиллеровского свободолюбия и негодования против «тиранов». От донна Карлоса и Вильгельма Телля действительно «переход к 14 декабря и Николаю был легок» (VIII, 79). На рубеже 20-х и 30-х годов мальчик Герцен уже пишет «философскую статью о Шиллеровском Валленштейне» (VIII, 73), а в 1867 году он называет немецкого поэта «великим пропагандистом», который «делал пропаганду из всего».¹⁶ Шиллер явился началом сложного здания, каким было мировоззрение Герцена, и если «шиллеровский период» в общем совпадает с «романтическим периодом» творчества Герцена,¹⁷ то как образец связи литературы и жизни Шиллер дорог ему всегда. Но влияние Шиллера на молодого Герцена все-таки не ограничивается областью идей.

Первый известный сейчас беллетристический опыт Герцена «День был душный...» (июнь 1833 года) напоминает о Шиллере не только сценой клятвы на Воробьевых горах. Чтение драм Шиллера отразилось

¹³ Ср.: А. Володин. В поисках революционной теории (А. И. Герцен). Госполитиздат, М., 1962, стр. 16—21.

¹⁴ «Россия и Пруссия — два свежих элемента для развития... Германия вообще, потративши всю силу на бой за религию, на Тридцатилетнюю войну, ниже всем Европы в развитии гуманном. Как согласить такую почву с литературой, вскоре имевшей Лессинга, Гете и Шиллера?» (II, 300; см. там же, стр. 245—246, 303)

¹⁵ E. Reissner. Das Schiller-Bild Alexander Herzens. «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin», 1955—1956, H. 1, S. 1—5.

¹⁶ «Литературное наследство», т. 64, 1958, стр. 612. См. также примечание Герцена в 1-й части «Было и дум» (VIII, 84).

¹⁷ Л. Я. Гинзбург считает, что «шиллеровский период» у Герцена продолжался фактически до начала 40-х годов («Было и думы» Герцена, стр. 157—158).

на стиле отрывка и особенно явно чувствуется в двух последних абзацах. Герцен там же признается, что живет в стихии шиллеровского языка: «Звучный, сильный язык Шиллера подавлял нас» (I, 53). Патетическое перечисление пороков человечества, которым заканчивается отрывок, очень близко знаменитому монологу Карла Моора в третьей сцене второго акта «Разбойников». Почти в тех же самых выражениях, но уже прямо цитируя Шиллера, Герцен пишет невесте в 1835 году о жандармах и вятском обществе (XXI, 38, 48).

«Неистовая» патетика отрывка еще очень условно передает черты скружающей Герцена действительности, хотя несомненно Герцен пытается ввести в этот «монолог» подлинные детали московского пейзажа.¹⁸

Патетическая декламация, знакомая русскому читателю по произведениям А. А. Бестужева, не могла долго привлекать Герцена. Когда он в 1839 году пишет об абстрактности шиллеровского протеста, осуждает увлечения Шиллера на торжество счастья и справедливости «там», то это относится не только к немецкому поэту, но и к нему самому. Позднее, в статье «Дилетанты-романтики», он отделал гуманистические тенденции творчества Шиллера от его выпренности (III, 38) и после первого опыта уже не возвращался больше в своих произведениях к его стилю.

Чем отчетливее выступали в творчестве Герцена оригинальные черты, тем более чуждым ему становился слог Шиллера, по «шиллеровский период» и в этом отношении не прошел для Герцена бесследно: патетика немецкого поэта превратилась у Герцена в обличительный пафос, в творчестве Герцена навсегда сохранилось шиллеровское стремление к справедливости и свободе, соединенное с очень конкретной и реалистической критикой.

Литературное ученичество Герцена не могло, конечно, заключаться только в обучении мастерству беллетриста. Молодой Герцен пытается понять сущность литературной борьбы, развернувшейся на Западе и в России, и стремится принять участие в этой борьбе.

Русской и немецкой литературной оппозиции на рубеже 20-х и 30-х годов были свойственны требования деятельного вторжения литературы в общественную жизнь, переоценка прежних литературных направлений, критика схоластики позднего Шеллинга, интерес к философии Гегеля.¹⁹ Противодействие со стороны реакции только обостряло борьбу, порождая то настроение «гражданской экзальтации» (выражение Герцена), которое характерно не только для России, но и для передовой немецкой литературы 30-х годов.²⁰

Именно в этом свете следует рассматривать появившуюся в середине 30-х годов статью «Гофман», единственную работу, сохранившуюся из немецких «разборов и этюдов» Герцена. Преимущественное внимание, которое Герцен уделил статье во время допроса и популярность имени

¹⁸ Едва ли можно говорить о реализме отрывка «День был душный...», как это делает Е. Г. Кирпичева (К вопросу о проблематике произведений Герцена 30-х годов. «Ученые записки Коломенского педагогического инст.», т. III, 1953, Историко-филологический факультет, вып. 1, стр. 85).

¹⁹ «Сходство важнейших идей, оценок философии Гегеля... у ряда мыслителей Германии, Польши и России очень значительное. Оно говорит о наличии определенного этапа в развитии общественной мысли ряда сравнительно отсталых в экономическом отношении стран. Это был этап становления радикальной буржуазно-демократической (крестьянской) идеологии...» (А. Володин. В поисках революционной теории, стр. 42).

²⁰ См.: Георг Брандес. Главные течения в литературе XIX века. Немецкая литература. Перевод с датского под редакцией М. В. Луицкой, ч. II. Киев, [1903], стр. 26; В. Жирмунский. Гете в русской литературе. Гослитиздат, Л., 1937, стр. 226, 228; W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik. 3. Aufl., Berlin, 1962, S. 209.

Гофмана в России²¹ заставляют предположить, что это был и наиболее крупный «этиюд».

В статье содержатся некоторые принципиальные мысли Герцена о литературе, но они изложены сбивчиво, так как автор увлечен самим Гофманом, анализом его новелл; поэтому не совсем верно было бы считать статью, как это иногда делают, «манифестом» передовой русской молодежи.²² Но статья действительно показывает, что Герцен присоединяется к новым взглядам на роль литературы в обществе и именно с этими взглядами соотносит творчество Гофмана.

История работы Герцена над статьей «Гофман» в значительной мере восстановлена. По-видимому, последняя из трех главок статьи — это часть первоначального текста, написанного в первые месяцы 1833 года.²³ Но затем, и довольно быстро, взгляд Герцена на Гофмана меняется: безоговорочное восхищение «романтическим» Гофманом уступает место попыткам понять достоинства и слабости писателя исходя из окружающей его общественной обстановки.

О том, насколько сильно Гофман интересовал Герцена, свидетельствует самый факт продолжения работы над статьей после того, как взгляды Герцена изменились. Герцен хочет показать Гофмана на фоне новейшей европейской литературы. Известно, что в августе 1833 года он собирался специально писать о роли немецкой литературы в Европе.²⁴ Вторая главака статьи и является, возможно, частичным осуществлением этого замысла.²⁵

Статья осталась, однако, не переделанной до конца — закончить работу Герцену помешали внезапный арест и ссылка.

В первом разделе статьи «Гофман» находятся известные слова Герцена о том, что творчество Гофмана — это «простуда от мира реального», однако в контексте они совсем не означают отрицания гофмановского творчества. Герцен объясняет пессимизм Гофмана просто: «Он становится мрачен, ибо начинает разглядывать действительный мир во всей его прозе, во всех его мелочах; это простуда от мира реального, это холод и ужас, навеваемый дыханием людей на грудь чистого юноши» (I, 64). Таким образом, фантастические уроды Гофмана, по мнению молодого Герцена, — несомненное отражение «реального мира».

Гейне писал в «Романтической школе»: «...Гофман как поэт был гораздо выше Новалиса. Ибо последний со своими идеальными образами постоянно витает в голубом тумане, тогда как Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности. Но... поэт бывает силен и могуч лишь до тех пор, пока не покидает почвы действительности, и становится бессильным, как только начинает парить в голубом тумане».²⁶

Гейне решительно отделяет Гофмана от романтического направления, Герцен этого не делает, но оба писателя ощутили что-то новое в связях Гофмана с действительностью, отличающее его от литературных современ-

²¹ П. Морозов. Э. Т. А. Гофман в России. В кн.: Э. Т. А. Гофман, Избранные сочинения, т. I, ч. I, М.—Игр., 1923, стр. 39—50; Т. Левит. Гофман в русской литературе. В кн.: Э. Т. А. Гофман, Собрание сочинений, т. VI, М., 1930, стр. 335—380. Этой теме посвящен новый справочник: Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. Изд. «Книга», М., 1964.

²² Е. Г. Кирпичева. К вопросу о проблематике произведений Герцена 30-х годов, стр. 76.

²³ А. Дымшиц. Литература и народ. Лениздат, 1958, стр. 185—188.

²⁴ См. неотправленное письмо Герцена к Н. Огареву от 31 августа 1833 года (XXI, 26).

²⁵ Во второй главке статьи замечен стилистический разнобой: часть текста сохраняет ранний восторженно-романтический тон, часть приближается к переработанной вступительной главке.

²⁶ Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, Гослитиздат, 1958, стр. 219.

ников. Герцен, подобно Гейне, мог бы назвать сочинения Гофмана «портосающим криком ужаса в двадцати томах».²⁷

В статье Герцена содержатся прямые доказательства его знакомства с «Романтической школой» Гейне (I, 62, 65), но не одно это определило взгляд молодого литератора на Гофмана. Передовые русские журналы рассматривали Гофмана как носителя демократических тенденций в романтизме. Критикуя «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского, Полевой заметил в 1833 году: «Предоставьте таким простолюдинам, как Гоффман, Жан-Жак, Жан-Поль, Жанен, говорить душе и сердцу; таким людям души и страшны гостиные...»²⁸ То же повторяет Герцен в первой главке своей статьи: «Гофман бросил аристократов и с паркета, из душного зал бежал все вниз, вниз и остановился в питейном доме» (I, 67).²⁹ Герцен обращается и к последнему, берлинскому периоду творчества Гофмана, когда писатель создает такие сатирические вещи, как «Крошка Цахес» и «Записки кота Мурра». И хотя для Герцена все это «шалости, дурачества его сильного воображения» (I, 78), тем не менее он пишет о зловещей фигуре Цахеса—Циннобера: «...он, право, злодей, мой личный враг, и если бы он не утонул в рукомыльнике, я убил бы его» (I, 79). Герцен останавливается и на последней новелле Гофмана «Угловое окно двоюродного брата», написанной в реалистической манере.

В отличие от Гейне и Полевого, Герцен обращает внимание на то, что Гофмана не удовлетворяла «немецкая болезнь — литература». «Ему надобно было деятельности живой, деятельности в самом деле...» (I, 66). По представлениям Герцена, Гофман находится в какой-то скрытой оппозиции к собственной фантастике, жаждет более активного вторжения в жизнь. Примечательно, что Герцен выделяет здесь в характере Гофмана черты, свойственные ему самому.³⁰

Мысль о действительной роли литературы в обществе отчетливо выражена во второй главке статьи «Гофман»: «Юная Франция столь же мало могла симпатизировать с Вальтером Скоттом, сколько с Веллингтоном и со всем торизмом. И вот французы заменили это направление другим, более глубоким; и тут-то явились эти анатомические разъятия души человеческой, тут-то стали раскрывать все смердящие раны тела общественного, и романы сделались психологическими рассуждениями. Но не воображайте, чтобы этот род родился во Франции; нет! психология дома в Германии: французы перенесли его к себе целиком, прибавив свое разочарование и свой слог» (I, 69—70). Родину нового, «психологического» романа Герцен видит в Германии («на немецких романах лежит особая печать глубины фантазии и чувств» — I, 70) и считает его предшественниками «таинственного Жан-Поля, наивного Новалиса, готического Тика» и, конечно, Гофмана, которые были опорой и русской романтической школы (I, 70).³¹

²⁷ Там же. Ср. сходную оценку творчества Гоголя в работе Герцена «О развитии революционных идей в России» (VII, 229). Имеются свидетельства об интересе Пушкина к статье Герцена «Гофман». Возможно, что Пушкина привлекло к ней то, что автор опирался на Гейне. Публицистика Гейне входила в те годы в круг чтения поэта (см.: Э. Э. Найдич. Письмо Пушкина к Густаву Нордину. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. II. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 223).

²⁸ «Московский телеграф», 1833, ч. 50, № 8, стр. 582. См. также: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. — Писатель. Т. I, ч. II. М., 1913, стр. 34.

²⁹ Ср. в «Первой встрече»: «...я люблю Гофмана в питейном доме, но пеналвижу пуце всего мистификацию и эгоизм, все равно — в Гете или в Гюго» (I, 118).

³⁰ Ср. в романе «Кто виноват?»: «Ничто в мире не замачиво так для пламенной природы, как участие в текущих делах, в этой воочию совершающейся истории...» (IV, 106).

³¹ «...для реализма огромную роль сыграли замыслы романтиков, их художественная критика, цели, объявленные ими» (Н. Я. Берковский. Эстетические

Художественная практика молодого Герцена показывает, однако, что в немецкой литературе его более всего привлекают Жан-Поль, Гофман и Гейне. Этим писателям свойственны общие признаки, позволяющие объединить их в особое направление, которое развивалось во взаимодействии с романтической школой, но не было тождественно ей.³² Это направление продолжало старые социально-критические традиции немецкой литературы и было, таким образом, как нельзя более родственно таланту Герцена. Герцен пишет о Гофмане не как о «модном» явлении современной литературной жизни и не как человек, избравший эту тему лишь для выражения своих принципиальных взглядов. Статья была прежде всего следствием его живого интереса к Гофману, итогом его литературных штудий первой половины 30-х годов.

Фантастика не свойственна Герцену даже в период его увлечения романтизмом. Но сатирические элементы стиля Гофмана — гротескные портреты, язвительно-проницательный тон — присутствуют во «Второй встрече», отрывке «О себе» и особенно в «Записках одного молодого человека». Правда, их можно связывать не только с Гофманом, но и с Гоголем, Гейне, отчасти с Жан-Полем. Поэтому именно здесь следует говорить о близости молодого Герцена целому ряду русских и немецких писателей или о принятии им гофмановской проницательности в принципе. Отмечено, что в творчестве Герцена на этом раннем этапе происходил быстрый процесс преобразования юмористических и проницательных элементов в реалистическую сатиру.³³ Гофман с его разнообразными оттенками смеха мог только способствовать формированию герценовского стиля.

Предшественник Гофмана Жан-Поль входит в сознание Герцена прежде всего как автор сентиментально-патетических романов. К подобному восприятию Герцен был подготовлен общим отношением к Жан-Поллю в России и стилем русской романтической прозы 30-х годов. В подражание Жан-Поллю он пишет в августе 1833 года аллегорическую «статейку», туманный смысл которой вызвал подозрения следственной комиссии. Для этих подозрений едва ли были основания, так как набросок имел чисто литературное происхождение, был «пробой пера» — и это было ясно как самому Герцену, так и его друзьям, предостерегавшим его от писания аллегорий.³⁴

В статье «Гофман» молодой писатель упоминает о «прелестных сочинениях таинственного Жан-Поля» (I, 70). Цитаты и reminiscences из романов Жан-Поля встречаются очень часто в письмах Герцена к Н. А. Захарьшной, Кетчеру и другим в 1835—1839 годах. Его тогдашнему настроению наиболее соответствовала личная декламация романов Жан-Поля «Титан» и «Гесперус». Последний особенно увлекает Герцена,³⁵ и он переводит в одном из писем к Н. А. Захарьшной довольно большой отрывок из этого романа, сопровождая перевод

позиции немецкого романтизма. В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Изд. писателей в Ленинграде, [1934], стр. 114).

³² См.: W. Siebert. Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Marburg, 1908; В. Г. Адмони. Художественные традиции Жан-Поля Рихтера в творчестве Гофмана и Гейне. «Ученые записки Первого Ленинградского гос. педагогического института иностранных языков», т. I, 1940, стр. 135—170; Н. А. Корф. Geist der Goethezeit, Teil IV. Leipzig, 1958, S. 544; П. Рейманн. Основные течения в немецкой литературе. 1750—1848. М., 1959, стр. 336—344.

³³ И. Нович. Духовная драма Герцена. Гослитиздат, М., 1937, стр. 281.

³⁴ М. Л. Тронская. Жан Поль Рихтер в России. В кн.: Западный сборник, I. Под ред. В. М. Жирмунского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 257—290. См. письмо Огарева к Герцену от 20 августа 1833 года («Русская мысль», 1888, № 9, стр. 3).

³⁵ М. Л. Тронская. Жан Поль Рихтер в России, стр. 268—269.

восклицианием: «Поэт, душа твоя прелестна. О, только германцы постигли, как писать о любви» (письмо от 16—19 марта 1838 года — XXI, 328).³⁶

Но в отзывах Герцена о Жан-Поле слышатся и критические ноты. Он замечает, что в произведениях этого писателя, кроме патетики, присутствует ироническая струя, которая местами настолько явственна, что серьезность патетических сцен начинает казаться сомнительной. Настороженно относясь к прозе Жан-Поля, Герцен вместе с тем порой критически смотрит и на его патетику. «Возвращаю тебе том Жан-Поля». — Нет, я в нем не нашел того, чего искал. Много поэзии, много фантазии, но все это в какой-то массе без света, без устройства и — боюсь сказать — натяжка», — сообщает он Кетчеру в декабре 1835 года (XXI, 60).

Через несколько лет он пишет невесте о несоответствии Жан-Поля ее вкусам (хотя самого себя он отнюдь не относит к числу не понимающих прозы Жан-Поля): «Вот автор, которого ты никогда не поймешь, и явно, что вина будет его, а не твоя. Душа пламенная, полная поэзии и любви, но выражение ее так судорожно, так напитано прозой, и притом гронией, не всегда счастливой, что он навеки отрезал таких читателей, как ты» (11 марта 1838 года — XXI, 323—324).

Ироническое отношение к жизни немецкого захолустья, демократические симпатии Жан-Поля были теми качествами, которые больше всего ценили в нем Гейне и Берне. Последний посвятил Жан-Полю восторженную речь, где подчеркнул демократизм писателя.³⁷ Гейне считал Жан-Поля предшественником «Молодой Германии»: «Он стоит совершенно обособленно среди своего времени именно потому, что... целиком отдался своему времени и сердце его было преисполнено им. Его сердце и его сочинения составляли одно целое. Это свойство, эту цельность мы находим также у писателей „Молодой Германии“, которые тоже не хотят различать между жизнью и писательством...» Не порывая связей с Жан-Полем, эти писатели, по наблюдениям Гейне, освобождаются от его выпренности, «барочного» способа излагать мысли.³⁸

Нечто подобное — может быть, не без влияния мысли Гейне — происходит с герценовским восприятием Жан-Поля. К 40-м годам Герцен совершенно освобождается от декламации «à la Jean Paul Richter ins Blaue hinaus», как он сам назвал это увлечение позднее (XXIX, 230). Скрытое сопоставление с Жан-Полем можно предполагать в отзыве Герцена о только что вышедших в свет «Мертвых душах», записанном в его дневнике 11 июня 1842 года. В книге Гоголя ему видятся «вера и упование на будущее... веру эту отрицать нельзя, и она не просто романтическое упование ins Blaue, а имеет реалистическую основу...» (II, 214).

В середине 30-х годов интерес к Жан-Полю в России начинает ослабевать. Выступление Белинского в «Отечественных записках» в 1844 году послужило окончательному развенчанию традиционного русского восприятия этого писателя.³⁹ В литературе побеждают реалистические тенденции. Но гражданственность Жан-Поля, гуманистический

³⁶ Герцен довольно верно воспроизводит стиль Жан-Поля, но пытается упростить тяжеловесные фразы оригинала. Таков перевод заключительных слов отрывка: «Но довольно, чтобы не истерзать душу, которая никогда не пила такого блаженства!» В подлиннике: «Nein, es ist genug — o es ist eine andre Träne, die jetzo drückend in dem schönen Herzen liegt, das schweigt und sagen will: ich war niemals glücklich und werd'es auch nie» («Герцелус», 3-я тетрадь, «28-й день собачьей почты»). Перевод: «Нет, довольно — о, это иная слеза лежит теперь бременем в прекрасном сердце, которое молчит, но хочет сказать: я никогда не знало счастья и не узнаю его никогда!»).

³⁷ Ср.: W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik, S. 44—45.

³⁸ Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, стр. 244, 246.

³⁹ М. Л. Тронская. Жан Поль Рихтер в России. стр. 277—281.

пафос его произведений сыграли свою роль в воспитании Герцена-писателя. Герцен опирается на Жан-Поля в выступлениях против научной схоластики («Дилетантизм в науке»); афоризмы немецкого романиста встречаются в «Былом и думах», хотя Герцен в это время далеко ушел от его «гениальной галлматьи» (XVI, 178).

В произведениях Герцена встречаются и конкретные ситуации, близкие манере Жан-Поля. По поводу наброска «Это было 22 октября 1817» (1837) Герцен пишет Кетчеру: «Этого рода статьи в прозе кажутся натянутыми, везде, кроме у Ж. П. Рихтера» (XXI, 298). Но если этот набросок выдержан в сентиментально-лирическом стиле, то другой автобиографический опыт — «О себе» (1838) — посвящен юмористическому описанию студенческой пирушки. Эта сцена также напоминает Жан-Поля, но здесь трудно отделить влияние этого писателя от влияния Гоголя и Гофмана, что лишний раз подтверждает родственность некоторых сторон их методов изображения действительности.

Эти отрывки раннего варианта «Записок одного молодого человека» представляют собой документальное свидетельство той ломки юношеского стиля Герцена, о которой уже было сказано выше. Постепенный, но довольно быстрый переход от «дурной» манеры письма к языку «естественному» и «простому» (VIII, 346) привел Герцена к отрицанию одних и признанию других, ранее не замеченных качеств прозы Жан-Поля. Описание в романе «Кто виноват?» предполагаемой судьбы младшего Круцифферского по образцу «милых германских существовавших» (IV, 34) весьма напоминает проницательные идилии Жан-Поля, рисующего, например, жалкий быт «адвоката бедных» Зибенкэза в одноименном романе. О простом заимствовании здесь, конечно, речь идти не может — это самостоятельное использование впечатлений и знаний, собранных Герценом в годы его литературного ученичества.

Иными были связи молодого Герцена и Гете. В 1836 году он пишет небольшой рассказ «Германский путешественник», который переработал затем в очерк, вошедший в цикл «Встречи». Этим произведением Герцен включается в происходившую тогда в русской и немецкой литературах борьбу вокруг наследия Гете. Подобно тому как философия подчиняла себе литературную форму его драматических набросков, тема гражданственности литературы подчиняет себе в «Первой встрече» беллетристическую форму рассказа. Литературные интересы Герцена с полной определенностью поставлены здесь на службу общественно-литературной проблеме. Это самый ранний герценовский опыт слияния философии, публицистики и беллетристики, первый намек на метод «Былого и дум».⁴⁰ Самый замысел цикла «Встречи» родился из стремления показать галерею личностей в их отношении к обществу.⁴¹ Гете был как нельзя более подходящим поводом для решения целого ряда литературных и общественных проблем. В отличие от статьи «Гофман», где творчество и личность Гофмана интересуют Герцена в первую очередь, он избирает теперь эпизод из жизни Гете совсем не с целью написать исторический рассказ о недавно умершем великом немце.⁴² Проблема служения литературы обществу, проблема, которая в те годы особенно волновала его поколение в России и в Германии, — вот подлинная тема рассказа о Гете.

⁴⁰ Я. Эльсберг. Герцен. Жизнь и творчество, стр. 182.

⁴¹ Н. Н. Золотова. Ранние литературные опыты А. И. Герцена «День был душный...», «Первая встреча». «Ученые записки Новгородского гос. педагогического института», т. 3, 1958, стр. 235—236.

⁴² Исторический «фон» рассказа, портрет и почти все слова Гете взяты Герценом из автобиографических источников (I, 496, комментарий). При этом Герцен комбинировал факты очень свободно (см.: M. Merivaud. Herzen et la pensée allemande, p. 50).

В начале рассказа один из гостей салона, в котором происходит беседа, названный «спекулятивным философом», т. е., очевидно, поклонник Шеллинга, причисляет «германского путешественника» к враждебной Гете «партии Менцеля». В это время аргументы, выдвинутые В. Менцелем против Гете, уже были отвергнуты писателями «Молодой Германии», недавно считавшими Менцеля своим предшественником. На односторонность критических нападок Менцеля указал в «Романтической школе» и Гейне.⁴³

Герцен был знаком со взглядами Менцеля, и они могли отчасти повлиять на формирование критического отношения молодого писателя к «олимпизму» Гете. Однако герценовская оценка и Менцеля и Гете позволяет причислить его скорее к «партии» Гейне.⁴⁴ Отношение Герцена к Гете — особенно это касается «Первой встречи» — близко также взглядам на Гете, сложившимся в передовой русской журналистике,⁴⁵ однако Герцен умеет отделать так называемый «эгоизм» Гете от его «глубины», опережая в этом своих современников. Суждение Герцена о Гете, которое выработывалось в 30-е годы, можно объединить в одну группу не только с мнением Гейне, но и с более определенным взглядом Ф. Энгельса.⁴⁶ Кстати, Энгельс принадлежал к тем очень немногочисленным немцам, которые наперекор общепринятому мнению ставили тогда *реализм* Гете выше абстрактной шиллеровской патетики.⁴⁷

Таким образом, предположение «спекулятивного философа» оказывается неверным, и «германский путешественник», осуждающий «эгоизм» Гете, отвечает, что «готов преклонить колена перед творцом Фауста» (I, 117).

Рассказ о Гете был затем включен Герценом в «Записки одного молодого человека» в несколько переработанном виде. Мысль автора о социальных задачах литературы остается той же, но оценка личности Гете становится более объективной. Особенно серьезные изменения претерпевают оппоненты Гете: возражения полковника становятся обстоятельнее, а «германский путешественник» превращается в гораздо более сложное действующее лицо — Трензинского.

В этом варианте рассказа исчезают упреки в адрес Гете, и полемический тон уступает место попытке определить подлинную его роль в немецкой жизни и литературе. «В том-то и дело, что все живое так хитро спаяно из многого множества элементов, что оно почти всегда стороной или двумя ускользает от самых многообъемлющих теорий. Отсюда ряд ошибок... Живая индивидуальность — вот порог, за который цепляется ваша философия...» — говорит Трензинский (I, 314).

Это «оправдание» Гете еще не выходит за пределы психологической оценки, но в устах Трензинского слова о Гете приобретают особый смысл. Трензинский — человек «практической» жизни, явление, совершенно

⁴³ Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, стр. 179

⁴⁴ В отрывке «О себе» Герцен говорит об односторонности Менцеля (I, 171)

⁴⁵ См.: Л. Крестова. Портрет Гете под пером молодого Герцена. «Звенья», т. II, 1933, стр. 87—96; Т. И. Усаккина. Повесть Герцена «Записки одного молодого человека». В кн.: Проблемы изучения Герцена, стр. 147—171.

⁴⁶ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, стр. 142—143, см. также: В. Жирмунский. Гете в русской литературе, стр. 337—338

⁴⁷ Гете упрекали в аполитичности, «эгоизме», с одной стороны, прусские шовинисты (Менцель, Пустухен), с другой — деятели демократического лагеря (молодой Гейне, Берне, Иммерман, Келлер). В свое оправдание Гете задумывал даже написать роман «Der Egoist». Постепенно самые пронципальные из немецких демократов приходят к выводу, что слабости Гете коренятся в обстоятельствах немецкой общественной жизни, а преимущество Гете, по сравнению с Шиллером, заключается в реалистической объективности его творческого метода. Это мнение первыми высказали Г. Бюхнер, Л. Винбарг и Ф. Энгельс (W. Dietze. Junges Deutschland und deutsche Klassik, S. 11—18, 261).

чужеродное в затхлом малиновском обществе как по своему настоящему, так, очевидно, и по своему прошлому. Разочарованность Трензинского имеет отнюдь не литературное или философское происхождение. «Это — равно ни скептицизм древних, ни скептицизм Юма, а скептицизм жизни, убитой обстоятельствами, беспредельно грустный взгляд на вещи человека, которого грудь покрыта ранами незаслуженными, человека, оскорбленного в благороднейших чувствах, и между тем человека, полного силы (eine kernhafte Natur)» (I, 315). Более того, известно, что Герцен придал Трензинскому черты сходства с Чаадаевым,⁴⁸ а фамилия и некоторые частные детали характеристики связывают этого героя с польским освободительным движением.

«Оправдание» Гете проходит в «Записках» две ступени: сначала рассказ Трензинского, затем объяснение причин скептицизма рассказчика от имени «нашедшего тетрадь». При этом «нашедший тетрадь» отводит любые возможные обвинения в мелочных нападках на великого поэта (I, 315).

Отношение Герцена к Гете содержит элементы критики на всем протяжении 30-х годов — и это понятно, так как критики заслуживали не только некоторые стороны творчества реального Гете, но, в большей мере, тот образ Гете, поэта и философа, который был создан в России «немецкой» школой. Однако есть свидетельство, что еще в первый послеуниверситетский год Герцен берется за изучение Гете наравне с обожаемым им Шиллером.⁴⁹ Следовательно, не только полемика привлекла его внимание к Гете. Герцен стремился понять как сущность противоречий в мировоззрении поэта, так и особенности его художественного мастерства. Рассматриваемые годы составляют первый этап в решении этих проблем.

Высказанную Герценом в конце 30-х годов мысль о том, что «великий художник не может быть несовременен» (I, 326—327), следует с полным правом отнести к его суждениям о Гете. В «Дилетантизме в науке» он называет Гете человеком, «опередившим свою эпоху и предвзавшим пашу» (III, 21). Там же содержится иное толкование широко распространенного в 30-е годы — и применявшегося к Гете — понятия «эгоизм». Это позволяет нам прийти к заключению, что с точки зрения Герцена немецкому поэту, при всех его противоречиях, не свойственна «злокачественная атмосфера» эгоизма (III, 13). Формирование этого убеждения нетрудно проследить, сопоставляя образы Гете в «Первой встрече» и в заключительной главе «Записок».

Едва начав заниматься литературным трудом, Герцен обращается к жанру биографии; его привлекают такие темы, которые позволили бы показать становление человеческого характера. Постепенно важное место в этих замыслах занимает общественный фон, «отражение истории в человеке». В одном из писем 1836 года Герцен делится с друзьями мечтой создать жанр, где наука, философия, действительная жизнь соединились бы воедино, и в пример такой прозы приводит «Вильгельма Мейстера *Lehrjahre* и *Wanderjahre*» (XXI, 112). Раннее внимание Герцена к Гете связано именно с этим качеством лучших романов немецкого писателя, представлявших собой очень благодарный материал для наблюдений за перипетиями развития личности (*Bildungsroman*).

С Гете, особенно с «Поэзией и правдой», связан первый полуавтобиографический замысел Герцена — цикл очерков «Встречи».⁵⁰ «Я писал тебе когда-то, что намерен составить брошюрку под заглавием „Встречи“;

⁴⁸ Я. Эльсберг. Герцен. Жизнь и творчество, стр. 98—99.

⁴⁹ Письмо Герцена к Огареву от 5 июля 1833 года (XXI, 17).

⁵⁰ Тогда же Герцен, как видно из его заметок в записной тетради 1836 года, ищет во всех произведениях Гете автобиографические мотивы (I, 330).

теперь план этого сочинения расширился. Все яркое, цветистое моей юности я опишу отдельными статьями, повестями, вымышленными по форме, но истинными по чувству. Эти статейки вместе я назову „Юность и мечты“ (письмо к Н. А. Захарьиной от 29 июня 1836 года — XXI, 85). Написанное в марте 1836 года предисловие к «Встречам» имело первоначально эпиграф «Wahrheit und Dichtung. Заглавие Гетевоу аутографии».

Через два года Герцен пишет повесть, имеющую еще более ясно выраженный биографический характер, — «Записки одного молодого человека», куда включает один из очерков прежнего, незаконченного цикла. Но оба эти начинания связаны между собой не только посредством «Германского путешествия». Та, по выражению Герцена, «иероглифическая биография» (XXI, 76), которая должна была воплотиться в цикле «Встречи», приобретает теперь форму «Записок», т. е. непосредственно биографическую форму «романа о воспитании», близкую жанру «Вильгельма Мейстера». Одна из глав «Записок» получила даже название «Годы странствования». Совершенно очевидно, что эти ранние замыслы Герцена приведут его затем к «Былому и думам», и у истоков автобиографического труда Герцена стоит Гете.⁵¹

Но если самый принцип построения «Записок» связан с Гете, то стиль Герцена уже тогда мало напоминал размеренную прозу автора «Поэзии и правды». Остроумный монолог, шутка, отступления от основной линии повествования в связи с какой-либо мыслью или событием играют все большую роль от главы к главе и, наконец, выступают на первый план в части «Патриархальные нравы города Малинова».

Раннюю прозу Герцена связывают с повестями и фельетонами Гоголя середины 30-х годов. Действительно, «смешное» и критическое изображение русской провинциальной жизни напоминает манеру автора «Миргорода» и «Ревизора». Близки Гоголю по темам и обработке этих тем фельетон «Москва и Петербург», а также фельетоны «о городах» 1842 года. Однако записки о жизни города Малинова в значительной мере лишены юмора, подобного гоголевскому. Их острая сатира сродни будущим «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина⁵² (характерным примером развития стиля Герцена в этом направлении может служить фельетон 1843 года «„Москвитянин“ и вселенная»). Кроме того, в произведениях Герцена, написанных на рубеже 30—40-х годов, можно уловить те свойственные Гоголю черты открытой, публицистической сатиры, напоминающей сатиру Гейне.⁵³

Уже статья «Гофман», этот самый ранний образец герценовской публицистики, свидетельствует о далеко не равнодушном отношении Герцена к прозе Гейне. Поэт показал Герцену возможность свободного и легкого по форме изложения самых сложных проблем. Самый этот тон предполагает неожиданные и «смешные» повороты мысли, анекдоты и афоризмы, рассчитанные на комический эффект. При этом смешным оказывается, как правило, враждебное автору явление. Манера Гейне присуще также прошческое разрушение романтической ситуации — вторжение в романтическое повествование обыденного, нарочито спущенного события. Последнее можно наблюдать еще в наброске Герцена «День был душный...», когда появление солдата прерывает мечты маль-

⁵¹ См.: Л. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена, стр. 73—80.

⁵² Об отношении Салтыкова-Щедрина к традициям Гоголя см.: А. С. Бушм и н. Сатира Салтыкова-Щедрина. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 32—35, 373—376.

⁵³ Близость Герцена к Гейне в области стиля, жанра, а также в некоторых вопросах мировоззрения издавна отмечалась в герценоведении: Н. Н. Сретенский. Герцен и западная художественная литература. В кн.: Сборник статей по вопросам культуры. Ростов-на-Дону, 1928, стр. 124; D. Lokys. A. Herzen in den 30. Jahren. Vorträge auf der Berliner Slawistentagung, Berlin, 1956, S. 266.

чиков на Воробьевых горах. В статье «Гофман» также присутствуют «смешные» детали, снижающие патетику некоторых мест. Особенно сильна прощеская струя во «Второй встрече» (1836);⁵⁴ здесь она составляет контраст с романтической атмосферой, окружающей ссыльного поляка.

Влияние Гейне на «Записки одного молодого человека» отмечалось самим Герценом.⁵⁵ В главе «Годы страствования» очевиден переход от воспоминаний в духе «Гетево́й автографии» к путевому дневнику особого рода — юмористическому описанию дорожных приключений, которое превращается затем в сатирическую картину нравов русского захолустья. Это напоминает тон известных Герцену «Путевых картин» Гейне.⁵⁶ От Гейне идут, вероятно, и некоторые эпизоды, например рассказ о «квази-датской» собаке Плутусе (I, 280).⁵⁷

В юморе Герцена более явственно, чем у Гейне, ощущается трагический смысл. Правда, Герцен заметил, что «улыбка Гейне скрывает печаль, улыбка губ, а не сердца» (XXI, 59), но улыбка Герцена скрывает гораздо более сильное драматическое напряжение, его сатире свойствен тот трагический пафос, который, правда — в редких случаях, появляется у Гоголя (как, например, в восклицании: «Скучно на этом свете, господа!»). При описании малиновских нравов Герцен не пытается рассмешить — его прощес носит скорбный характер: «Но довольно вязнуть в этом болоте; тяжело ступать, тяжело дышать» (I, 299). Смеху Герцена, при всей его близости к гоголевской сатире и родстве с бичующим остроумием Гейне, присуща шиллеровская патетика. Эта особенность стиля Герцена присутствует и в его беллетристике («Доктор Крупов»), и в его публицистических работах (статьи в «Колоколе»).

Таким образом, молодой Герцен, вырабатывая собственный творческий метод, широко пользовался опытом не только русской, но и передовой немецкой литературы. Гете, Шиллер, Жан-Поль, Гофман, Гейне могли многое дать Герцену именно потому, что, подобно Пушкину и Гоголю в России, они закладывали в Германии основы новой литературы с ее новым отношением к окружающему миру. Несмотря на все свои национальные особенности, немецкая литература развилась в том же направлении, что и русская — по пути создания школы критического реализма.

В начале 40-х годов Герцен попытался подвести итог этому большому сдвигу, происходившему в литературах Европы: «Пока классицизм и романтизм воевали, один, обращая мир в античную форму, другой — в рыцарство, возрастало более и более *нечто* сильное, могучее... оно оперлось одним локтем на классиков, другим на романтиков и стало выше их — как „власть имущее“; признало тех и других и отреклось от них обоих...» (III, 28).



⁵⁴ Во «Второй встрече» Герцен дает остро сатирическое изображение провинциальных чиновников, близкое по духу «Ревизору», хотя известно, что этот очерк Герцен писал, еще не будучи знаком с комедией Гоголя («Вторая встреча» датирована мартом, «Ревизор» появился в апреле 1836 года — I, 513).

⁵⁵ См. предисловие к «Былому и думам» (VIII, 11).

⁵⁶ См. «Вступление» к «Запискам одного молодого человека» (I, 258), а также письмо Герцена к А. Ф. Каппелю от 1 января 1840 года (XXII, 70).

⁵⁷ Выпад против цензуры с обыгрыванием якобы изъятых листов см. в «Путевых картинах» (Генрих Гейне, Собрание сочинений в десяти томах, т. 4, стр. 133).

А. И. ЭРТЕЛЬ. «ГАРДЕНИНЫ»

Почти каждая новая статья об Эртеле начинается указанием на недооценку талантливого писателя. Я не изменю этой традиции и начну с того же, хотя и ограничусь лишь несколькими устными высказываниями Л. Толстого, сохранившимися в записях современников. «В настоящее время (речь идет о конце 80-х—начале 90-х годов, — Б. Б.), — говорил Л. Толстой, — Эртель является самым крупным художником в России».¹ В газетах, по воспоминаниям В. Г. Короленко, «указывалось, что одно время Л. Н. Толстой считал А. И. Эртеля самым крупным из художников его поколения».² В. Ф. Лазурский записал в 1894 году аналогичный, хотя и не столь категорический отзыв Л. Толстого: «Странно у нас как-то выдвигают... Теперь выдвинули Чехова и Короленко, а там все остальное безызвестное. А по моему мнению, Эртеля скорее нужно было выдвинуть, чем Короленко».³

Кого скорее нужно было выдвинуть в первый ряд писателей, Эртеля или Короленко, — об этом сейчас едва ли следует спорить. Вопрос решен временем в пользу Короленко. Бесспорно и другое — высокие оценки Л. Толстого не создали Эртелю имени в читательской среде.

А между тем энтузиасты сделали немало для популяризации этого писателя. В 1909 году вышло семитомное собрание его сочинений (с предисловием Л. Толстого к «Гардениным») и том избранных писем. С тех пор об Эртеле не раз напоминали отдельные издания его трудов, особенно в последнее десятилетие. И все же в наши дни он не имеет столь громкой и прочной известности, как, скажем, его сверстники Д. Н. Мамин-Сибиряк и К. М. Станюкович, которых в 80—90-е годы писатели, критики, читатели обычно ставили ниже автора «Записок Степняка» и «Гардениных». Что-то препятствует популярности Эртеля. Одна из причин, я думаю, заключается в том, что Эртель не принадлежит к числу легко читаемых беллетристов. Прочитать два тома «Гардениных» — не только удовольствие, но и серьезный труд. Эртель пишет живо и образно; однако его сюжеты — провинциальная общественная жизнь 70—80-х годов — способны сейчас волновать лишь тех, кого интересуют подробности социальной эволюции России последней трети XIX века. Для таких читателей романы Эртеля — по-своему незаменимая книга. И Эртель уже давно завоевал и до сих пор привлекает такую аудиторию. Но она немногочисленна.

За социологической проблематикой не все замечают автобиографическое содержание романа — историю превращения полудикого степняка-подростка в мужчину и гражданина. Здесь Эртель поднимается до обобщений, до сих пор не утративших впечатляющей художественной силы.

¹ К. Левин Памяти А. И. Эртеля. «Современный мир», 1908, май, стр. 29 (2-я пагинация).

² В. Г. Короленко. Письма (1888—1921). Изд. «Время», Пб., 1922, стр. 301

³ «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 465.

Этой теме «Гардениных» посвящена настоящая статья; биография Эртеля-человека и претворение этой биографии в роман составляют содержание следующих ниже параграфов.

1

Эртель оставил множество превосходных писем. Из них мы узнаем историю всей его жизни, начиная с того момента, когда его дед, шестнадцатилетний берлинец, надев солдатскую форму, отправился в составе наполеоновской армии в русский поход, из которого ему не суждено было вернуться; он разделил судьбу многих пленных — попал в помещичье семейство, стал учить дворянских недорослей немецкому языку и, хотя не был крепостным, жил на положении дворового и дальнейшую жизнь связал с крепостной женщиной. А затем проявил хозяйственные способности, унаследованные от трудолюбивых предков, поступил на должность управляющего имением, переменял веру, из Людвига стал Александром и записался в мещане города Воронежа; но жить остался в деревне. Когда старый Людвиг-Александр, которому пришлось по сердцу и русский климат, и деревенская работа, умер, он передал свою профессию одному из сыновей; тот тоже женился на крепостной (незаконной дочери помещика Беера).

От этого брака родился в 1855 году Александр Иванович Эртель. Его жизнь началась так же, как и жизнь отца. С тринадцати лет он уже помогает управлять имением — ведет бухгалтерские книги, следит за косьбой и молотьбой. Его окружают деревенские парни и девки, с которыми у него масса общих интересов. Но он вхож и в помещичий дом. Там он получил первоначальное образование и элементарные культурные навыки.

В шестнадцать-семнадцать лет все складывалось так, как будто и не произошло отмены крепостного права. Был помещик, была деревня, сохранился старый быт. Повторялась в чуть усложненном варианте биография отца. Впереди прямой и глубоко проложенный предками путь.

Эпоха 60-х годов вошла в эртелевские края с большим опозданием. через случайные книги и случайных людей. Какой-то либерально настроенный купец дал Эртелю связку старых книжек «Русского слова» со статьями Писарева. Под руководством дочери другого купца прочитаны другие книги 60-х годов. Все предстало в ином свете: знакомые мужики превратились в «народ», хозяева-помещики, баловавшие Эртеля, в «эксплуататоров»; в жизни появился новый огромный смысл — содействовать общественному благу, помогать народу, приобретать знания. Новая встреча — с известным писателем Засодимским — повлекла за собой полную перемену судьбы. Совет Засодимского уехать из глуши в столицу, в центр прогрессивного движения, безоговорочно принимается к исполнению. Эртель в Петербурге. Заведует общественной библиотекой. встречается с Г. Успенским, Н. Н. Златовратским, С. Н. Кривенко. Н. Ф. Бажиным, общается с революционерами. Поглощает огромное количество литературы. Сам пробует силы в беллетристике.

В эти годы Эртель — типичный разночинец-семидесятник. Он еще молод и незрел, и его мировоззрение имеет «книжный», ученический, заимствованный характер. «В смысле фактов, — вспоминал Эртель, — в смысле политического и экономического освещения этих фактов я узнал в этот год петербургской жизни чрезвычайно много. Так много, что иногда кружилась голова. Но за этим лесом совершенно некогда было думать о каких-нибудь более высших интересах. Жилось изо дня в день, бойко, горячо, пестро, а для чего все это? почему? зачем? — такие вопросы решительно не приходили на ум. Текущие интересы дня, политики, литературы, журналистики, так называемой „внутренней жизни“ (провши-

циальные дела), так и тянулись непрерывной чередой. Даже вопросы искусства, не говоря уже о философии, не служили предметом для разговора в том кружке людей, в котором я кипел».⁴

В 1880 году Эртель тяжело заболел. Неимоверное напряжение душевных сил, материальная нужда едва не привели к катастрофе. Родной Усманский уезд вернул его к жизни, но лишь для того, чтобы в работе над «Записками Степняка», в процессе переосмысления прошедших лет жизни испытать глубокое недовольство собой. Наступил тяжелейший духовный кризис. В эти годы рождался Эртель-восьмидесятник. Письма воссоздают нам хронику этого процесса.

22 августа 1883 года, письмо к М. В. Огарковой, будущей жене по второму браку. Эртель рассказывает о внезапном потрясении, недавно пережитом в Саратове на речном вокзале: «... Волга и музыка и все в тот вечер — душу они мне перевернули. Всю мизерность свою, мелочность свою, ничтожность я понял. Как-то вдруг, сюрпризом. И это вечное притворство, что-де я знаю, что я-де источник истинной, „настоящей“ правды знаю, и эту гордость, вытекающую от такого знания, и, кроме того, гордость свою учительскую — ту, которая проистекала от того, что я учу, пишу очерки, повести, фельетоны, — все я тут понял. И стал я тут совсем неуверенным. Да в чем же правда? спросил я. В либерализме? Социализме? В политической экономии? И я не нашел ответа в своей душе. Я только нашел такой ответ, который, пожалуй, не вязался с вопросом: жил я, думал, делал ложно, и что ничего, ничего я не знаю, и ничему, ничему не могу учить... Плакал злыми, бессильными слезами» (Письма, 43).

«Брошу писать, — решил Эртель, — сброшу эту мишурную мантию учителя и уйду в деревню, займусь тихим, не звонким, маленьким и серым делом, буду читать, буду вникать в действительность... Всю громаду моего незнания сознаю, всю огромность моих претензий понимаю теперь, и больно мне, больно...» (Письма, 45).

Это не только сильно пробудившийся стыд за прежние легковерие, но и бунт против всего строя прежних мыслей и настроений. Л. Толстой сыграл роль главного «подстрекателя» — его устремление к «внутренней» человеческой правде, его неприятие поверхностно-интеллигентного и высокомерно-книжного учительства произвели решающий толчок. Эртель «жадно» стал читать «Войну и мир», «Анну Каренину», «Исповедь». «И когда стал читать, снова и с новой силой увидал, что это не то, что я делал, и что тяжкая вина лежит на мне в той моей легкомысленности, с которой я писал и говорил, будто знаю, где правда, а на самом-то деле не искал этой правды» (Письма, 43). И хотя в эти годы, как и в дальнейшем, Эртель — вовсе не толстовец, именно автор «Исповеди» дал ему почувствовать, как труден путь человека к самому себе, к самой главной и последней правде.

В 1884 году Эртель по подозрению в связях с революционерами был заключен в тюрьму, за которой последовала административная ссылка в Тверь, продолжавшаяся до 1888 года. Сила, вырвавшая его из мещанства, из-под власти подсознательных сословных привычек и инстинктов, бросившая в столицу, в литературу, в тюрьму, должна была, казалось бы, приобщить к тем тысячам разночинцев, которые составляли в те годы армию революционного народничества. Этого, однако, не произошло ни в тюрьме, ни в ссылке.

16 ноября 1886 года, письмо А. И. Иванчину-Писареву (в те годы сыльному революционеру). Эртель пишет о сильнейшем впечатлении от предисловия Л. Толстого к сочинению Т. М. Бондарева «Трудолюбие,

⁴ Письма А. И. Эртеля, М., 1909, стр. 26. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

или торжество земледельца», в котором Л. Толстой призывал интеллигентов взяться за «хлебный труд»: «...на мой личный взгляд, ужасно важны и плодотворны, столь оплеванные Н. К. Михайловским, писания Л. Толстого... Ей-богу же, пора нам бросить наше *нравственное* барство, наши объективно-научные и филантропические точки зрения на народ и пора во всю меру наших сил, знаниями, опытом, цивилизацией, сооруженной на те же вековые труды народа, — бесхитростно и без *политики* послужить ему. Вы скажете — это не ново. Да, пожалуй, не ново как *средство*, но необходимо брать это не как *средство*, а как цель собственного своего *нравственного* удовлетворения. Вы будете доказывать, что это так и было... Простите, я не поверю вам. Я знаю, что люди ушли из деревни „от невозможных политических условий“ и выдумали себе дело с иными средствами; следовательно, знаю, что их занимало не нравственное самоудовлетворение, происходящее от живого и справедливового дела, а только результаты этого дела; и раз они увидали, что результаты не соответствуют их усилиям, — они ушли из деревни».⁵

Несмотря на «невозможные политические условия», Эртель не ушел из деревни. Он не мог оставить ее ради чего бы то ни было. Если в 1883 году он видел в деревне лишь убежище и личное спасение, то теперь, несколько лет спустя, помощь крестьянам стала главной целью нравственного существования. Петербургские разночинцы в свое время увели Эртеля из деревни, Толстой же вернул его в родную среду.

Однако разночинцы сделали Эртеля писателем, а советы Л. Толстого, хотя и принесли огромную пользу, в конце концов побудили оставить литературу. Конец 1891 и весь 1892 год ушли на помощь голодающим. Благодаря инициативе Эртеля были спасены тысячи жизней. Открылась школа, в которой получили образование дети многих окрестных крестьян. Эртель затеял широкое преобразование родного края. «Мне грезится, — писал он в 1894 году, — интересный опыт свободной, основанной на единстве целей и симпатий, ассоциации, которая взяла бы в свои руки защиту крестьянских интересов в области знания, права, экономических отношений и т. д. Сообразно сему, рядом со школой, чтениями и т. п. должны быть организованы *вольная* медицинская помощь (за плату), кредитное учреждение (в виде элеватора и мелиорационных ссуд), род агрономической станции, экскурсии с избранными школьниками по России, неперемное водворение подходящего к условиям местности кустарного промысла или промышленного предприятия и т. д.» (Письма, 326). Такие планы, естественно, были несовместимы с постоянным литературным трудом. В середине 90-х годов, в расцвете сил и таланта, более чем за десять лет до смерти, Эртель оставил блестяще начатое поприще беллетриста. Если до этого, в период писательства, он был мещанином лишь юридически, то теперь вопрос о его социальном положении переходил в практическую плоскость. Чтобы осуществлять свою культурническую программу, Эртелю нужны были средства, условия и надежный гражданский статус. В 1896 году он становится управляющим имениями, намереваясь совместить службу у помещика с помощью крестьянам. Десять лет спустя в одном из подведомственных ему имений состоялась забастовка сельскохозяйственных рабочих. Это известие произвело на него самое тяжелое впечатление. В том же году он переехал в Москву, где через два года умер от паралича сердца, прожив немногим более пятидесяти лет.

Как общественный тип Эртель был фигурой символической, тесно спаянной с родным мещанским сословием. Вспомним, что представляли собою мещане того времени. Это был пестрый люд — прислуга, ремеслен-

⁵ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, архив А. И. Иванчина-Писарева, ф. 114, оп. 2, № 490, лл. 1 об.—2.

ники, торговцы, фабричные, заводские, деревенские работники, служащие учреждений, бывшие дворовые, освобожденные от крепостной зависимости без земли. В мещанское сословие также имели право записываться и записывались все, кто не имел определенного социального положения, — иностранцы, желающие принять русское подданство, крещенные инородцы, питомцы воспитательных домов, незаконнорожденные, приемыши, а кроме того, люди, исключенные из высших сословий за пороки и преступления.

Едва ли можно назвать другое сословие, в котором объединились бы столь разнородные социальные и национальные элементы — представители восходящих и нисходящих классов, «статисты» исторических драм русско-европейской жизни прошлого столетия. Эртель — плоть от плоти этого сословия, человек, в социальной родословной которого отразилось движение народов в Европе 1812 года и образование новых классов и идеологий в России пореформенных лет.

В личности Эртеля совместились редко соединимые качества — романтика и трезвенника. Он это осознавал и относил на счет наследственности. По его воспоминаниям, отец его отличался «чрезвычайной трезвостью ума», в духе «великорусского крестьянина»; «на сильное и одностороннее развитие так называемого „здорового смысла“ указывают его отличные способности хозяина-администратора, его совершенное пренебрежение выдумкой, романом, сказкой, стихами, его насмешки над чувствительностью, эффективным красноречием, многословием и всякого рода фальшью, его любовь к простоте, к таким книгам, в которых все было бы „правда“ и „настоящее“, а не сочиненное. Мать моя, выросшая в богатом барском доме, незаконная дочь помещика, ...была, в противоположность отцу, не прочь и от чувствительности и от мечтательного романтизма». «И религиозна гораздо более и *горячее* отца» (Письма, 4, 5). «Я... вижу в себе те струи, — продолжал Эртель, — которые исходят от матери и от отца, то скрещиваясь, то неразрывно переплетаясь, ослабевающая и усиливаясь... Мне представляется, что душа моя при рождении составлялась из двух прядей: ярко-красной и ярко-голубой. Затем наступило собственное сознание — книги, люди, природа, страсти — это разноцветнейшие нити, которыми жизнь заткала основу. Из всего получился свой особый, не похожий ни на голубое, ни на красное цвет, но все-таки с голубым и красным оттенком» (Письма, 6).

Во всех переломных моментах биографии Эртеля отчетливо прослеживается соединение «здорового смысла» с «мечтательным романтизмом».

1873 год. В публичной библиотеке захолустной Усмани Эртель, тогда еще невежественный конторщик, познакомился с М. И. Федотовой. Это была первая девушка «из образованного круга», с которой ему пришлось разговаривать. И усманская библиотечка также была первой в его жизни. Усердная читательница писаревско-шелгуновского «Русского слова», М. И. Федотова с жаром молодости взялась руководить чтением юноши, который не нашел в библиотеке ничего лучшего, чем роман Габрио «С петлей на шее». «Я выехал из города, — вспоминает Эртель, — в совершенном чаду. Я не помнил хорошенько лица девушки, так как не смел смотреть ей в лицо — но только ею была полна душа моя» (Письма, 13). Они виделись очень редко (Эртель жил в деревне) и, когда встречались, не чувствовали особой близости («красный» Эртель пробуждался и призывал к трезвости). Но в завязавшейся переписке разгоревшемся «голубому» пламени ничто не мешало. «Совершился настоящий „книжный роман“. Пошли с моей стороны отзывы о книгах, о статьях, восторги перед Писаревым и школою „Русского Слова“, описания своего житья, своей неудовлетворенности и порыванной „к свету! к прогрессу!“ От нее в ответ шли сочувствия, одобрения, жалобы и на

свою судьбу, действительно не особенно завидную. После 1½ года такой оживленной переписки я написал, что люблю ее и получил в ответ, что и она меня любит» (Письма, 13—14). Не достигнув еще двадцати лет, Эртель женился.

Пожалуй, ни в одном эпизоде его жизни не проявилась так ярко способность увлекаться до полного самозабвения.

Однако увлечение радикально-демократическими идеями в те годы не только не убило, но даже на какое-то время усугубило мещанские замашки. Знакомство с прогрессивной литературой вскружило подростку голову и сделало его необыкновенно заносчивым. «Помню, — рассказывает Эртель, — раз ночью я отправился в обход по имению и в сушилке увидел, что приказчик, отставной солдатик, смиренный и безобидный человек, спит, меж тем как рабочие без него ничего не делают. Я приказал разбудить его, он что-то сказал — мне показалось что-то грубое и роняющее мое достоинство — я с криком, как зверь, бросился на него и стал бить... (это рядом с Писаревым!). Он, бедняга, оборванный, избитый, побежал глухой осенней ночью верст за тридцать в другое имение Охотникова жаловаться на меня. Но тот только сказал: „Молодец Эртель“ и прогнал жалобщика долой с глаз» (Письма, 14—15). Такой поклонник Писарева вполне устраивал помещика и был в тягость рабочим. Очевидно, бурное и необыкновенно ускоренное усвоение идей прогресса не могло убыстрить заданного темпа внутренней социально-психологической эволюции. Общий подъем чувства личности пробуждал в Эртеле не только «романтика реализма», но и дикаря, в котором что-то было и от забитого мужика, и от самодура-помещика.

Зимой 1885 года, отбывая тверскую ссылку, Эртель встретился с Павлом Александровичем Бакуниным, братом знаменитого анархиста. Один из последних могикан 40-х годов, П. А. Бакунин сохранил в первоизданной свежести идеалистическое умонастроение своей эпохи. Встреча с этим человеком, ярким представителем дореформенной русской дворянской культуры, заставила Эртеля взглянуть на себя и на жизнь другими глазами. «От Бакунина, — рассказывает он, — я впервые в моей „городской“ жизни услышал рассуждения о Боге, о душе, о бесконечности, то есть о таких вещах, о которых в прежней моей среде нельзя было заговорить, не вызвавши насмешек и глумлений или холодной и вежливой пренебрежительности» (Письма, 35). «Что греха таить, — писал позднее Эртель П. А. Бакунину, — я явился в Тверь во многих отношениях диким человеком; политико-экономические и иные нормы почти целиком исчерпывали мое мировоззрение; те вопросы, которые представляются теперь мне неизмеримо важными, сполна казались тогда не стоящими внимания; „Бог, Бог, Бог!“ — как это странно и смешно звучало в моих ушах... И вот, благодаря вам, все изменилось; какая-то перестановка совершилась в душе, в жизни засквозило неведомое дотоле значение; простое и тусклое превратилось в сложное и захватывающее; вера в экономические и правовые рецепты отступила туда, где ей и быть надлежит: на второе, на третье место» (Письма, 177—178).

Совершившаяся в душе «перестановка» — не вера в бога, но чувство, психологически родственное религиозному, — любовь-жалость к человеку как таковому, не обусловленная и не ограниченная никакими соображениями и оговорками. Это чувство, сильно выраженное в учении Христа, приобщило Эртеля к культурной традиции, ушедшей в средневековье и господствовавшей в русско-дворянской литературе вплоть до середины XIX века. Но «политико-экономические нормы», шелгуновско-писаревская идеология не только не исчезли, но укрепились на более прочном основании, хотя и заняли в сознании второе место. Под влиянием П. Бакунина и Л. Толстого Эртель увидел свой христианский долг в помощи деревне, и это дало ему возможность практически применить к делу

политико-экономическое образование, почерпнутое из демократической литературы 60—70-х годов.

Эртель хочет согласовать старые и новые влияния и убеждения. Его мировоззрение принимает следующий вид: «Истина мне кажется в том, что смысл жизни и всего человечества и отдельной личности достигается в неразрывном сплетении и упражнении двух способностей: способности *любить* и способности *познавать*. При этом я особенно настаиваю на *неразрывности*, в ней вижу центр моего мировоззрения. Потому что:

1. Способность познавать, бесспорно и главнейшим образом, обуславливает различие человека от животных, его стремление к сообществу, его развитие, его неимоверные успехи в борьбе с природой, с мраком несознательного и стихийного. Но я не встретил указаний ни в жизни обществ, ни в жизни отдельного человека, чтобы одна работа этой способности обуславливала благо.

... Ибо способность познания нисколько не мешает, чтоб человек человеку был волк.

2. Способность любить вносит особую теплоту, особую бодрость и жизнерадостность в человеческие отношения; в личной жизни она по преимуществу дает силу переносить страдания и смерть, дает силу во всякую минуту, — в горчайшие времена жестокости, зверства, человеконенавистничества, — чувствовать прелесть жизни, сознавать блаженство существования». Но «расчлененная со способностью познания, она, в свою очередь, приводит к самой унылой бессмыслице» (Письма, 133—134).

В этой формуле — любить и познавать — вся жизненная философия Эртеля-восьмидесятника, его критерий морали, добра, истины и справедливости. Голос любви говорил: «Не убий!» Разум подхватывал это настроение, и вот какая мысль рождалась из их совместной работы. «Я решительно не понимаю, — писал Эртель, — как можно ценить какие-либо блага ценою загубленной жизни. Принято думать, что это пустяки, если погибнет Иван или Петр — зато на его погребели создадут благо тысячи Петров и Иванов... Ах, как это смело и как жестоко!.. И это все равно, какую теорию ни взять: Бисмарка ли или монтаньяров, Каткова ли или Желябова, „Вестника ли Европы“ или Победоносцева. Потому что все они с некоторыми только видоизменениями признают одинаковую *систему* борьбы, считают именно такую систему условием правильного исторического развития» (Письма, 185—186).

Эртель преисполнен любви к людям; однако эта любовь побуждает его отрицать все направления тогдашней общественной мысли и деятельности, не убивая при этом, но еще более возбуждая в нем чувство житейской реальности и стремление к живой и разумно-целесообразной практической деятельности.

Идеи христианской любви и научного познания, когда они говорили в полную силу, не совмещались в сознании и противоречили одна другой.

С годами симпатии к христианской философии и морали все усиливались, пока, наконец, незадолго до смерти не переросли в религиозное убеждение. Жизнелюбивый, но вконец измученный болезнью человек не мог спокойно умереть без веры в личное бессмертие. Но не убитая до конца мысль ощущает религиозное настроение как насилие над собою, и Эртель невыносимо страдает. «Горячо верую, — пишет он за две недели до смерти, — что жизнь наша не кончается здесь. Верую также, что в той жизни получится гармоническое разрешение всех тех мучительных загадок и тайн человеческого существования, всей той кажущейся бессмыслицы, которая терзает нас здесь... Но душа болит, и невыразимая тоска более нестерпима, нежели физические боли» (Письма, 398). Бывший «мыслящий реалист» умирает с именем бога на устах, с верой, которая

не приносит ему ничего, кроме «невыразимой тоски». Он и в ожидаемой будущей жизни хочет «мыслить и страдать», разгадывая «мучительные загадки и тайны человеческого существования». И упования на будущую гармонию не мешают ему до последних дней вдумываться в события века. Он анализирует программу и действия политических партий, открыто выступивших на общественную арену. И его симпатии склоняются к конституционно-демократической партии «народной свободы».

Эртель отлично видел сложную неоднородность своей природы, симпатий и верований. «Во мне, — писал он, — нет органической связи с разночинцем, как это ни курьезно, ибо по сословию я мещанин. Из того, что у меня легко завязывались дружеские связи с настоящими барами, что я до глубины души люблю Пушкина, что понимаю и способен наслаждаться самодовлеющим искусством, что люблю очень культурных людей и особливо женщин, что мне свойственны некоторые барские привычки, — из всего этого, пожалуй, вернее заключить, что органическая-то моя связь — с прежним периодом... Но и это не будет верно. Т. е., может быть, и верно, да дело в том, что, тяготея ко вчерашнему дню, я отлично вижу, в чем преимущество нынешнего, а главное, не чувствуя себя роднею разночинцу, сознаю в сильной степени сродство свое с народом. И это отнюдь не потому, что у него община и артель, а просто оттого, отчего шире и вольнее подымается грудь, когда выйдешь из театра, где пела Патти, на чистый воздух. Хорошо поет Патти, пленительны чары искусства, красивы костюмы и декорации, и наряженные люди в ложах, весело сверкают огни и брильянты, а все-таки как *неизмеримо* лучше и *правдивее* здесь на свежем воздухе, в виду ясных звезд, под этим дыханием ветра, в этом царстве тишины и захватывающего простора. Не выведите отсюда, что я „народник“. Отнюдь нет... Я просто испытываю величайшее художественное наслаждение и душевный отдых в условиях крестьянской *здоровой* жизни, т. е. когда она *здорова*, что, конечно, бывает не весьма часто» (Письма, 248—249).

Эртель со всеми и ни с кем. Его богато одаренная личность вместила в себя культурные традиции полярно противостоящих эпох и классов, не слившись до конца ни с одной из них. Он делал поистине героические усилия, чтобы связать «цепь времен», так много мыслил и действовал в этом направлении, что итог его работы — уход из литературы и обращение к «малым делам» — мы с полным правом можем считать классическим выражением исканий русской интеллигенции 80-х годов.

Расставаясь с писательской профессией, мотивируя свое решение, Эртель писал: «В сущности, остается два пути: революция и жить в сфере нравственного, личного самоусовершенствования. Для меня, напр., такая дилемма не разрешима; к революции в смысле насилия я чувствую органическое отвращение, второй путь мало меня интересует... Не могу также уйти и в искусство, что для некоторых тоже выход. Я люблю его лишь относительно, как средство, а не как цель» (Письма, 334).

Эртелю было о чем писать, он обладал большим талантом, и если он отложил перо, это означало лишь высокую требовательность к себе как к писателю и гражданину. В 1903 году Л. Толстой сказал об Эртеле: «Делает ему честь, что он не пишет. Он больше других имеет право писать».⁶ Но прежде чем умолкнуть, Эртель многое сказал в своих произведениях, особенно в автобиографическом романе «Гарденины» (1889), по которому особенно хорошо можно проследить, как личность и биография Эртеля претворились в художественное произведение и стали фактом истории русской прозы.

⁶ «Литературное наследство», т. 37—38, стр. 554 (Дневник П. А. Сергеевко, запись от 20 июля 1903 года).

2

Немногочисленные ценители Эртеля обычно указывают на широту изображения русской жизни в «Гардениных». «Почти вся пореформенная Россия дана в разрезе», — записал А. А. Фадеев в 1952 году под свежим впечатлением от романа.⁷ К этому верному замечанию хотелось бы только добавить, что «вся пореформенная Россия» дана не только «в разрезе», обнажающем различные социальные пласты пореформенной действительности, но и в синтезе авторского сознания, не только во внешнем пластическом выражении, но и в сложной ассоциации мыслей и чувств, не сформулированных словами, растворенных в описаниях и сценах.

Главную мысль романа Эртель выразил так: «Мне хотелось изобразить в романе тот период общественного сознания, когда перерождаются понятия, видоизменяются верования, когда новые формы общественности могущественно двигают рост критического отношения к жизни, когда пускает ростки иное мировоззрение, почти противоположное первоначальному. И рядом с этим мне хотелось изобразить свободное и независимое от внешних форм общественности течение мысли, провиденциальное тяготение человека к свету, независимо от того, раб ли он, как Эпиктет, или царь, как Марк Аврелий. Мне думалось (и думается), что это тяготение к свету, т. е. к правде, к добру, глубоко вложено в душу человеческую и неспострижимо, но — увы! — немногих людей, которые могли бы выражать его, ничем не смущаясь. И для этих немногих людей действительно неважны внешние формы общественности: в состоянии рабства они так же способны блистать мудростью и добродетелями, как и в состоянии внешней свободы, ибо для них поистине „где же дух Господень, ту свобода“. Иное дело — большинство людей: зачатки добра развиваются в них с успехом, требуют культуры, нуждаются в заботливом уходе, в благоприятном складе внешних форм общественности. . . Мне хотелось показать, что во взаимодействии этих типов развития — залог наибольшей прочности, наибольшего успеха всяких преуспеяний правды (или сказать по-газетному — прогресса). Вот „красная нить“ романа» (Письма, 172—173).

В этих словах мы встречаем уже знакомую нам идею: любить и познавать. Теперь она организует повествование, включающее две основные сюжетные линии — хронику села Гарденина и историю формирования характера и взглядов Николая Рахманного (автобиографический герой), сына управляющего имением. Ниже речь будет идти преимущественно о второй линии. Мы рассмотрим важнейшие эпизоды из жизни Николая, имея в виду прежде всего проследить, как в них выразилась главная мысль романа.

Один из главных эпизодов первой части «Гардениных» — роман Николая с Татьяной, юной женой старого столяра Ивана Федотыча. Рахманпый еще почти мальчик. Он чист, но безморален. «В его душе было как будто сложено известное количество взглядов, понятий, верований и лежало там не прибранное и не пересмотренное, но в покое. Настоятельной нужды трогать *это* еще не встречалось, — ни в смысле критики, ни в смысле того, чтобы жить *этим*. Жилось ему, в сущности, вовсе не *этим*, а тем же самым, чем живет молодой, сильный и красивый дубок или молодое, сильное и красивое животное».⁸ Со скрытым внутренним волнением, с эпической неторопливостью Эртель взирает на девственную душу

⁷ А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1959, стр. 861.

⁸ А. И. Эртель, Собрание сочинений в семи томах, т. V, «Московское книгоиздательство», М., 1909, стр. 121. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

подростка. Для него она — великая тайна. И тайна эта состоит в том, что душа еще спит, и Николаю еще предстоит превратиться из «дубка» или «животного» в человека. Любовь к Татьяне, вернее влюбленность, — первое серьезное испытание, за которым Эртель «следит» взволнованно и внимательно.

Вот Николай приехал на хутор к сторожу Агафоклу, известному безбожнику, бабнику и весельчаку. Это было весной, трава была еще желтой, и деревья стояли без листьев, но уже покраснела кора, и отовсюду доносились голоса прилетевших птиц. Николай застал веселую сцену: на приотптанной площадке Агафокл, наигрывая на балалайке, отплясывал с молодой грудастой бабой «барыню». «Увидав Николая, Агафокл с треском „оторвал“ аккорд, остановившись плясать и, посмеиваясь мелким рассыпающимся смешком, переваливаясь низко подтянутым брюхом, пошел к нему навстречу. Его румяные толстые щеки так и тряслись, глазки щурились, почти пропадая в лучистых морщинках, между алых губ виднелись крепкие зубы с большой щербиной в верхнем ряду.

— А, Миколушка! — воскликнул он нежным, немного пришепетывающим голосом, оправляя на ходу свои седые кудри и бородку клинушком. — Друг любезный! Тебя ли видим?.. Твое ли распрекрасное лицо?» (V, 96).

Мы еще не знаем, к чему приведет эта встреча, но образ этого деревенского Пана воспринимается с какой-то особенной остротой и наполняется загадочным символическим содержанием, обретая скрытый предсказательный смысл. Николай настроен весело и благодушно, даже тогда, когда Агафокл оскорбил его чувство к Татьяне, сказав: «Да что, черт ее дери! Прямо — грех зевать с такой бабой. Ведь он весь сплюснулся, ссохся, Иван-то Федотыч, ведь Танюше с ним маята одна, а тут эдак под боком душа-паренечек, в соку, миленький, пригоженький.. Охо-хо-хо, какая сладость, братец ты мой, в ваших делах с Татьяной!» (V, 101).

Николай вспомнил эти слова через несколько месяцев, когда пришел к Ивану Федотычу в гости. Старик рассказывал умную и трогательную историю «О Фаустине Премудром», но Николай не мог его слушать. «С удивительной остротой впечатлений он впитывал в себя все, чем был полон этот тревожный вечер, эта изнемогающая природа. Он прозревал, о чем в такой истоме поет соловей, чего заслушалась будто заколдованная липа, что делается в душе Татьяны.. И то, что он подумал о Татьяне раннею весной, после соблазнительных слов Агафокла, и что думал о ней, когда ему вообще приходилось мечтать о женщинах, — не то что возвратилось к нему со всеми подробностями, а возвратилось преображенное в какое-то чувство радости и страха, — в чувство трепетного ожидания. С того мгновения, как Татьяна посмотрела на него и ответила ему, и покраснела под его восторженным взглядом, Николай знал, что это непременно должно случиться, и это-то и было „действительно важное“...» (V, 271—272).

И «это» случилось в тот же душный предгрозовоый вечер. «Это» прогочили весной сухая желтая трава и голые покрасневшие деревья, об «этом» кричали прилетевшие птицы; толстый женолюб Агафокл в честь «этого» плясал с грудастой бабой буйный любовный танец; и его колеблющееся брюхо, полные щеки, алые губы, нежный голосок — все предвещало «это»; «этого» хотела изнемогавшая в предгрозовом томлении летняя природа.

Последняя встреча Николая с Агафоклом произошла тем же летом во время холеры. Ненависть внезапно его охватила, когда он вновь увидел этого старика. Какой-то внутренний голос подсказал ему, что Агафокл скоро умрет. «Странно и жалко было смотреть на него — на его седые кудри, на колыхающееся брюхо, на смятые, мокрые от слез, щеки, на

пухлые, сложенные сердечком, губы, которые подергивались, как у детей, когда усиливаются сдержанность рыдания. И Николай чувствовал, что ему было ужасно жалко Агафокла, но вместе с тем едва преодолевал в себе все больше и больше нараставшее отвращение к Агафоклу, какую-то дикую, необъяснимую злобу» (V, 295). Все это являло вид мяса и подсознательно ассоциировалось с плотской любовью, которую познал Николай. Та самая природа, которая сделала необыкновенно поэтичным августовский вечер, теперь, после того как схлынуло возбуждение, взбунтовалась против самой себя и вызвала рядом с жалостью желание убить, желание увидеть Агафокла мертвым. Вскоре Николай узнал о гибели воронежского степного Пана: убийца надругался над его телом — распорол роскошное брюхо и расковырял ножом женоподобные щеки.

Эртель говорит: нет ничего прекраснее и нет ничего отвратительнее чисто природной «животной» любви. Природа ставит перед человеком дилемму: или жить по ее звериным законам, то наслаждаясь, то погибая, или искать чего-то иного вне ее царства. Эти поиски составляют главное содержание романа. Вспоминая свою молодость, Эртель хочет детальнейше проследить переход от природной бессознательности к подлинно человеческому самосознанию. Он мысленно разлагает свою личность, свою душевную жизнь на первоэлементы с тем, чтобы понять процесс ее интеграции в одно целое.

Для человека, близко связанного с природой, этот процесс драматичен и мучителен. Эртель это знал по себе. После тяжелейшего нравственного кризиса, пережитого по возвращении из Петербурга в деревню, он осознал, как труден и долог действительный переход из первобытного состояния в общественное. И теперь, ретроспективно осмысливая свою биографию, он особо подчеркивает «антиобщественный» характер зависимости Николая от природы. В ту ночь, на исходе которой стало известно о гибели Агафокла, Николай долго не мог уснуть, перебирая в мыслях последние события, среди которых главным была эпидемия холеры. «И стал думать дальше, попробовал помечтать о Татьяне, о ее красоте, о том, как странно прервался их роман, о том, как это горько и оскорбительно, что прервался роман, или, лучше сказать, как „подло“ возник. . .

Но как ни безотрадны были эти мысли, Николай понимал, что не от них ему так нестерпимо грустно. Из-за них сквозило что-то иное, не в пример более значительное и тоскливое. Это значительное подымалось из глубины его души, как подымается вода в половодье, мешало ему долго останавливаться на одном, точно понуждало, чтобы он поскорее отставал от тех мыслей, которыми был занят, чтобы не очень волновался ими, потому что на очереди есть что-то очень серьезное, о чем предстоит пристально подумать». Он задумался о том, как поступить в университет, как научиться писать книжки в духе Бажина или Омулевского, как помочь народу. «И Николай обо всем этом пробовал размышлять и прислушивался внутри себя, и какой-то внутренний голос подсказывал ему, что он опять размышляет не о самом важном, потому что с некоторых пор это перестало быть самым важным в его жизни. И вдруг он вспомнил странно-багровый закат в степи, унылую, выжженную солнцем равнину, женщину в черном, торопливо шагающую в даль. . . И как только вспомнил, тотчас же понял, что это-то и есть самое серьезное и что оно совсем недавно возникло в нем и вот требует к себе внимания. В первый же раз представилось ему, что не всегда будет, как теперь, что может умереть отец, что легко и неожиданно умрут люди, о которых он привык думать, что они никогда не умрут, что, наконец, и сам он перестанет думать, чувствовать, двигаться, будет лежать в могиле и гнить» (V, 301—302).

Чувство, пережитое Николаем, — иррациональное, «багрово-черное» и «самое важное», это чувство самой жизни, предельно обостренное воз-

можной близостью смерти. Николай вдруг понял, что и он, и земля, и закат — одно и то же и грань, отделяющая его от полного слияния со степью, может разрушиться и наступит смерть. Это настроение заставило его на какое-то мгновение забыть о Бажине и Омудевском, об университете и о народе. Эртель великолепно, «по-толстовски» передал состояние Николая. Тяжелые, плавные, повторяющиеся периоды создают почти осязаемое ощущение хода мыслей и чувств героя, пока, наконец, трудный диалог «внутреннего голоса» с голосом обыденного сознания не прерывается яркой вспышкой первоначального чувства родства с природой.

Это родство безусловно и неоспоримо, как сама жизнь, а между тем наплыв именно этого чувства отделяет человека от общества, обрекая на муку одиночества. Еще в 1883 году Эртель был не в силах преодолеть это противоречие. «Тщетно я... стараюсь, — писал он в письме к М. В. Огарковой, — примкнуть к тому выходу, который устроил себе Толстой во 2-й половине своей „Исповеди“... Стараюсь поверить, что *цель* жизни есть добро, вложенное в нас от века; что это начало добра, душа, имеет связь с бесконечным; что эта связь с бесконечным и есть то, что одно только дает смысл жизни... Но тут есть что-то, что не одолевается одним разумом, а должно сердцем, чувством восприняться, и это-то мне не дается; разум смеется над тем, что с грехом пополам на минуту воспримет искусственно напряженное чувство...»

Но без веры в *бесконечное* начало, которое давало бы тон нашей жизни, без той веры, на которой остановился Толстой, выход *положительный* один... — живи, как живет дуб, растя, выширая из себя побеги, красуясь густой листвою и веселясь именно этим ростом, выширением, красотой, веселясь процессом жизни. Но тогда опять целый ряд недоумений: зачем мне делать что-нибудь для общества, жертвовать для него своим спокойствием, временем? К чему, например, воспитывать в себе альтруистические чувства?» (Письма, 47—48). Эртелю ясно: без веры в природную склонность человека к добру, т. е. без полного доверия ко всем людям, которое дается только нерассуждающей, всепрощающей любовью, нет выхода в общественность, так как нет выхода из сферы чисто природного существования. В это время Эртель уже знал, что человек не может жить, «как живет дуб, ... веселясь процессом жизни», что в этом процессе для человека заключены и «многие печали». Но он не мог возбудить в себе ту любовь, которую внушал людям Л. Толстой.

И только попав в тюрьму, заболев тяжелой легочной болезнью, Эртель ощутил горячий и сильный прилив этого чувства. В тюрьме, вспоминает Эртель, был «досуг подумать и оглянуться вокруг себя. Подумать, что вот скоро смерть, а как прошла жизнь? И что почему мне не приходило в голову, как коротка жизнь и как много уходит времени на пустяки и на зло? Я помню, что рядом с этими мыслями во мне произошел тогда необыкновенный подъем чувства любви к людям, явилось страстное желание со всеми примириться, всех простить, со всеми жить в любви и в мире, потому что жизнь так коротка и так много растрачивается сил на ненужную злобу и пенужную вражду. Вероятно, отчасти благодаря этим мыслям и этим чувствам я не вынес из тюрьмы никакого озлобления к тюремщикам, надзирателям, жандармам и даже прокурорам» (Письма, 34).

Толстовская проповедь любовного доверия к любому человеку встретила сильнейший отклик. А еще через несколько лет возник уже знакомый нам замысел — показать, как люди с сильно выраженной природной склонностью к добру воздействуют на тех, у кого «зачатки добра развиваются с усилием», способствуя тем самым быстрейшему и прочному общественному прогрессу. «Вот эти-то „типы“ развития, — пояснял Эртель, — мне хотелось выразить с возможною полнотою в двух фигурах романа: в столыре Иване Федотыче и в Николае Рахманном» (Письма, 173).

Иван Федотыч фигурирует в романе преимущественно как рассказчик, собеседник Николая. Среди его рассказов особенно выделяется легенда «О Фаустине Премудром, бесе Велиаре и Маргарите Прекрасной», получившая высокую оценку Л. Толстого.

«Давно это было... в незапамятные времена. Жил мудрец, ученейший человек, звали его Фаустин Премудрый. С юных лет Фаустин Премудрый возымел дерзновение к наукам, к познанию всяких тайн... Все прониц, все исследовал до последней ниточки. И сделался стар...»

И как сделался, душенька, стар, сказал сам себе: что мне из того, что узнал я все дела, которые делаются под солнцем? Что мне из того, что былые прозябают так-то, а звери сопрягаются и плодятся вот эдак-то? Какая мне прибыль, что я знаю, какие народы, царства и цари были, и прошли, и будут? Вот мне скучно, и я стар. К чему учился? К чему загубил годы? Все узнал, все исследовал... видно, только одного не узнал: в чем счастье для человека.

...И сидит, склонился над книгой и думает... Вот, думает, люди сходятся друг с дружкой, общаются, беседуют, сводят дружбу. И в этом обретают веселие. Вот люди обучают людей наукам, исцеляют болезни, бывают ходатаями в судах, сражаются на войне, торгуют, наживают имение... И в этом обретают веселие. Вот люди возгораются плотскою любовью, женятся, плодятся, подрастают у них дети... великие им скорби, великие радости от детей... И в этом обретают веселие. Но я, Фаустин Премудрый, взвесил все, чем веселятся люди, и нет мне в этом приманки...» (V, 266—267).

И далее в таком же духе рассказывается о разочаровании Фаустина в жизни и о его отчаянии («Где мои молодые лета? Где вера? Где простота? Нет мне радости и в звоне колокольном, потому что я искусился в познании») (V, 267), о том, как встретился со злым духом Велиаром и продал ему душу, как развратил Маргариту Прекрасную, а затем посетил ее, безумную, в сырой и грязной темнице, проникся жалостью и любовью и взмолился богу о продлении этого мгновения.

Читая эту легенду, нельзя не вспомнить восторженные слова Л. Толстого: «... неподражаемое, не встречаемое уже нигде достоинство этого романа, это удивительный по верности, красоте, разнообразию и силе народный язык. Такого языка не найдешь ни у старых, ни у новых писателей... Эртелю, кажется, более естественно говорить народным, чем литературным языком».⁹ В успехе Эртеля есть и заслуга Л. Толстого. Именно Л. Толстой еще в 1885 году дал Эртелю совет: «Попробуйте написать рассказ, имея в виду только читателя из народа. — Только бы содержание было значительное, а вы, вероятно, напишете хорошо. А обращать исключительно к народу очень поучительно и здорово».¹⁰ Эртель отвечал взволнованным письмом: «Простота! Господи ты Боже мой, да если я достигну простоты, этим все сказано... и излишни будут слова: талант, художественность, эстетическое чувство и т. д. Но для этой простоты, о, как много нужно усилий! Право же, тут мало искренности, желания быть простым и тому подобное». «... Как же у меня средства в руках, чтобы писать для народа? В его языке, пожалуй, не ошибусь... но чтобы владеть этим орудием, этим топором, нужно иметь в виду дерево для поделки. А насчет дерева-то я в себе сомневаюсь пока. Ужасно трудное это дело!» (Письма, 55).

В рассказах Ивана Федотыча Эртель достиг искомой простоты, равнозначной таланту и художественности. Он нашел «дерево для

⁹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 37, Гослитиздат, М., 1956, стр. 243.

¹⁰ Там же, т. 63, стр. 284—285.

поделки» — религиозного крестьянина — и красиво, непринужденно заговорил народным языком. Это заговорил в нем талант нерассуждающей любви, который, наконец, обрел естественную форму выражения.

Для Эртеля это чувство — не только морально-религиозное, но и социальное, не только христианское, но и крестьянское. И не для одного Эртеля, но и для Л. Толстого, Гаршина и многих других писателей того времени. Встреча с патриархальным крестьянином — отнюдь не призрачным типом русской действительности — общезначимое событие литературно-общественной жизни 80-х годов. Народные рассказы Л. Толстого, сказы Лескова, сказания Гаршина — это голос старой, но еще живой деревни, услышанный и усиленный писателями. Рассказы Ивана Федотыча (вышедшие, кстати, отдельной книгой под таким же заглавием в 1889 году в издательстве «Посредник») занимают в ряду этих произведений почетнейшее место. Через Ивана Федотыча Эртель приобщился к традиции, восходившей к древнерусской полуфольклорной литературе и возрожденной целым рядом писателей конца XIX века.

Но было в рассказах Ивана Федотыча и нечто совсем не деревенское, идущее от вкусов и запросов интеллигентного человека. В «превозвышенной» народно-книжной речи Эртеля-беллетриста восхищала «великолепнейшая наивность, пышная образность и вместе с тем какая-то детская прозрачность мысли» (Письма, 176). Особая прелесть и особый художественный эффект заключались в том, чтобы словами необразованного человека передать «эпическую мудрость и эпическую красоту» (Письма, 176) совсем не деревенского сюжета. Что для Ивана Федотыча трагедия ученого, не нашедшего в науке счастья? Он никогда не переживал ее, для него это лишь притча, заключающая христианскую мораль. А для Эртеля история Фаустина — история собственной душевной жизни. Это он, Эртель, «возымел дерзновение к наукам, к познанию всяких тайн» и, пройдя школу петербургского журнально-книжного образования, «искусился в познании» и «впал в великую скорбь и плакал» (V, 267) и восклицал: «Где мои молодые лета? Где вера? Где простота?» («Да в чем же правда? спросил я... И я не нашел ответа в своей душе... Жил, думал, делал ложно и... ничего, ничего я не знаю, и ничему, ничему не могу учить... Плакал злыми, бессильными слезами»); это Эртель, открыв в себе «способность любить», почувствовал себя счастливым, «поглядел в высь, взмолился: „Продли день и час“» (V, 273) («какая-то перестановка совершилась в душе, в жизни засквозило неведомое дотоле значение»).

Эртелю ясно, что интеллигентный человек не может настолько «опроститься» душою, чтобы «Фауст» Гете воспринимался как «Фаустин» Ивана Федотыча. Отсюда мягкий любовный юмор в характеристике столяра и в передаче его рассказов. Идею «благоволения» ко всему существу Эртель впервые остро воспринял не от деревенских «праведников», а от дворянских интеллигентов поколения 40—50-х годов. Отвечая П. А. Бакунину, горячему поборнику идеи «благоволения» (которую он определял французским словом «bienveillance»), Эртель писал: «То, что вы называете *bienveillance*, и, думается, ваше собственное мировоззрение пантеиста-романтика, очень хорошо выражено гр. А. Толстым... Помните?

Благословляю вас, леса,
Долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу
И голубые небеса.
И посох мой благословляю,
И эту бедную суму,
И степь от края и до края,
И солнца свет, и ночи тьму,

И одинокую тропинку,
 По коей, нищий, я иду,
 И в поле каждую былинку,
 И в небе каждую звезду.
 О, если б мог всю жизнь смешать я,
 Всю душу вместе с вами слить,
 О, если б мог в мой объятья
 Я вас, врага, друзья и братья,
 И всю природу заключить.

... Всем своим существом откликаюсь я на такое понимание жизни. Верю, что только оно, подобно солнцу, согревающему злых и добрых, в состоянии примирить бесчисленные противоречия жизни, привести к единству бесчисленное разнообразие...» (Письма, 236—237).

Таким образом, не только «мужиковствующий» Л. Толстой, но и его однофамилец-аристократ, и не только крестьянское «благоволение», но и дворянский «bienveillance» оказываются созвучными эртелевской «способности любить» и проникают в его творчество. Оба эти настроения сливаются у него, как и у Л. Толстого, и «сквозят» одно в другом. Поэтому неудивительно, что рядом с крестьянским «апостолом» любви появляется в романе и дворянка Элиз Гарденина, и Эртель, рисуя ее облик, чувствует себя не менее свободно и уверенно, чем в деревенских сценах.

Острое чувство любви-жалости к «униженным и оскорбленным» привело Элиз из аристократического особняка в революционную организацию. Лишь дважды фигурирует Элиз в произведении — в первой части романа мы видим ее в Петербурге болезненно-нервической девушкой, потрясенной только что прочитанным «Преступлением и наказанием»; во второй — она встречается со студентом-революционером Ефремом, сыном бывшего крепостного ее родителей, становится его подругой и соратницей и разделяет его трагическую участь. Эртель очень сожалел, что цензурные условия вынуждали его быть предельно кратким. Но самое важное он все же выразил — в образно-аллегорической форме.

Под впечатлением романа Достоевского Элиз увидела сон. Она в подземелье. «Откуда-то льется скудный, синеватый, таинственно мигающий полусвет. В разных положениях, в мертвой неподвижности застыл оркестр. И какой странный оркестр! Тут были женщины, девушки, дети, старики, все в лохмотьях, с измученными лицами, с кровавыми подтеками и шрамами, с отвратительными язвами, выставленными точно на показ... „Наконец-то!“ — сказал бледный с безумно-тоскливыми глазами человек. И как будто единоклассный вздох, как будто тысячеустый шопот пронеслось по оркестру: „Наконец-то!.. Наконец-то!“ Смертельный ужас охватывает Элиз... Она становится в ряд с другими и ждет... Она знает, сейчас совершится что-то страшное... И вдруг тонкий, протяжный, высоко взлетающий звук — звук скрипки — помимо ее воли вырывается из ее груди. Рыдающая нота виолончели присоединяется к нему... Но вот вздрогнула палочка в руках бледного человека, пауза... Все задвигалось, заволновалось, кто-то в отчаянии всплеснул руками, какая-то женщина стала мерно покачиваться, сидя, потупив голову в распухшими волосами, с выражением необыкновенного страдания закрывая лицо... „О, скорее же, скорее!“ — молила Элиз. И целое море звуков наполнило подземелье: флейты, гобои, кларнеты, альты, виолончели, басы... Потрясающие звуки, похожие на человеческий голос. Там слышался истерический непрерывающийся хохот, там — робкое всхлипывание, там раздавался пронзительный, насильственно задушаемый крик, там проклинали кого-то, молили о пощаде, издавали тихие, жалобные стоны, там — в торжественных, трагических аккордах прославляли страдание и жертву. Волосы поднимались на голове Элиз... Ей казалось, что она тает. Ее звуки — она слышала их — все могущественнее и согласнее вливались в стройную разноголосицу оркестра... Но ей было слишком больно. „Нет, это не

может продолжаться, — думала она, — я не возьму этой ужасной ноты. . . струны порвутся. . . я изойду слезами!“ Но звук вылетал, и она вскрикивала с каким-то горестным упоением: „Ах, как хорошо! Ах, как я счастлива!“ (V, 20—21).

Перед нами образ боли, от которой человек становится безумным, боли, перешедшей все пределы выносимого и превратившейся в мучительное наслаждение. Это чувство носил в себе Достоевский. Оно знакомо и Эртелю.

Между эпизодами из жизни Николая Рахманного, рассказами Ивана Федотыча и мистерией-сном Элиз — огромное социально-историческое, стилевое и жанровое различие. В «Гардениных» соседствуют стили и жанры старинной народно-книжной литературы и классической реалистической прозы второй половины XIX века (главным образом традиция Л. Толстого, но отчасти также и Достоевского). Но это нисколько не мешает им естественно объединиться, ибо, подсказанные широким и целостным мироощущением, они свободно ассоциируются друг с другом.

Ход мыслей и настроений Эртеля можно выразить приблизительно так. Вот Николай полюбил Татьяну и соблазнил ее и был счастлив, а потом захотел убить ни в чем не повинного человека, и было ему худо. Такова «плотская» любовь. Вот Элиз прониклась жалостью к страдающим людям и посвятила им свою жизнь, и решила на убийство ради людей, и нашла в этом счастье, но было в нем безумие боли. Такова любовь альтруистическая. И там и здесь счастье и горе, казнь и смерть, любовь и ожесточение, пожар чувства и угасание разума. Когда Николай увидел рядом с собою смерть, он забыл о науке и общественной и помнил лишь о себе. Когда Фаустин «все узнал, все исследовал», он не нашел в этом счастья и познал его лишь в экстазе самозабвенной любви. Во всем есть своя красота и свое уродство, мир любви безмерен и не охватим мыслью.

Выросшему в старой деревне, среди мужиков и в непосредственной близости от «дворянского гнезда», Эртелю гораздо ближе патриархально-крестьянское «благоволение» и стародворянский «bienveillance», чем «городской» интеллектуализм. Вот почему Эртель не любил образованных разночинцев, хотя формально сам принадлежал к их числу. Что-то речесчур умственное и психологически бедное виделось ему в их облике. «Не знаю, как вам, — писал Эртель П. Ф. Николаеву, — а мне что-то не посчастливилось встретить образованного разночинца, который был бы вполне *свободным*. Глядишь, от человека так и брызжет дерзостью суждения и бесповоротной смелостью критики; но это только на первый раз; с другой же стороны этот самый демон куда сколь смиренно идет в той или иной теоретической запряжке» (Письма, 277—278).

Мы рассмотрели первую часть большого романа, где Эртель писал главным образом о «способности любить». Цель второй части — показать созидание личности Николая под действием этой способности, соединенной со «способностью познавать». Здесь проблема свободного и образованного разночинца выдвигается на первый план.

3

Главная «личная» задача Эртеля во второй части «Гардениных» — представить себя (в образе Николая) таким, каким он мог бы стать, если бы не уехал в Петербург и остался сельским меццанином, усвоившим элементарные истины культуры и общественного прогресса. Нужно ли оставаться в деревне; что делать оставшемуся; с кем вступать в союз и против кого бороться; что может дать общественная деятельность в деревне крестьянам и человеку, им помогающему, — вот что волею Эртеля

предстояло «познать» автобиографическому герою «Гардениных». Вся вторая часть романа — встречи Николая с людьми, предлагающими ему тот или иной выбор. Перед ним проходят люди различных классов, групп, профессий и убеждений.

Ефрем, студент-разночинец, приехал к родителям в Гарденино с целью революционной пропаганды в деревне. В свое время встреча с Засодимским стала для Эртеля поворотным событием жизни, побудив его уехать из родных мест. Теперь, рисуя Ефрема и Николая, он как бы вновь прислушивается к революционному призыву и на этот раз «решает» остаться. Вот приехал в деревню образованный, энергичный, умный, прогрессивно настроенный молодой человек, рассуждает теперь Эртель, «наблюдая» за ходом событий. Приехал из Петербурга в родную деревню и удивился отсутствию перемен. «Странное, брат, получается впечатление... — писал Ефрем в письме к другу. — Во-первых, вздор, что крепостное право отменено: в Гарденине оно действует на всех правах... Протестов нет, чувство личности отсутствует, как и до реформы; о гласном суде, о возмездии, о том, что все будто бы равны перед законом, ходят только неуверенные и сбивчивые слухи. Одним словом, самая погибельная первобытность» (VI, 100—101). Кто пишет эти строки? Неужели сын гарденинского конюшего? Не так уж много прошло времени, как он покинул деревню, и вот уже смотрит на нее глазами столичного интеллигента, знающего о деревне лишь из народнических брошюр. Он удивляется отсутствию «чувства личности» и «протестов», ему кажется странным, что о законах и о «возмездии» ходят лишь «сбивчивые слухи». А откуда ждать иного, если в деревне нет ни газет, ни журналов, ни образованных и честных, знающих крестьянскую жизнь и уважаемых мужиками людей? И разве легкое это дело изменить взгляды, привычки и отношения, складывавшиеся десятилетиями, если не столетиями? Ведь как ни пытался Ефрем войти в контакт с мужиками, ничего у него не вышло: пропагандистская литература так и осталась лежать у него под кроватью; для мужиков он тот же барин.

«Нет, лишний я здесь, лишний!» — думал Ефрем, возвращаясь с гумна, и грезилась ему иная деревня, где-нибудь далеко, далеко от Гарденина; вот там-то уж не будет никаких препон, там зловещая тень барской усадьбы не омрачит его в глазах народа... „Ах, скорей бы отсюда!“ — восклицал про себя Ефрем» (VI, 195—196). Вот он приехал, возмутился, попробовал что-то сделать и, когда ничего не вышло, возмечтал о какой-то иной деревне и уехал, оставив все в прежнем виде. Нет, деревне нужны другие помощники, ей нужна другая любовь — не столь идеальная, но обоюдная и устойчивая.

Рядом с этим студентом Николай выглядит невеждой и чудачком. В письме другу Ефрем дает точный и яркий портрет «управителя сына»: «Образования ни малейшего: обучался у какой-то ханжи-тетки; в губернском городе в первый, кажется, раз побывал нынешнюю зиму; о существовании таких вещей, как журналы, узнал тоже недавно. И вообрази, этот-то „сын природы“ с самым горячим видом заявляет мне: „У нас такая происходит эксплуатация народа, что никакое гражданское чувство не может этого стерпеть!“ Откуда сие? А от какого-то купца Рукоеева, тоже, судя по рассказам, курьезного человека... Что касается книжек, мой новый знакомец успел поглотить их груды, но какие! — Рокамболь и Дарвин, Майн-Рид и Писарев, Поль Феваль какой-то и Бокль... чего хочешь, того просишь. А все-таки в результате — совесть пробуждается, голова привыкает думать, утраченный человек восстанавливается... Решительно нет в нем той горячности к планам, того беззаветного увлечения, которых мы с тобой не раз бывали свидетелями, имея дело в студенческих кружках. „Говори, мол, я послушаю, а все-таки это не твою!“ — вот какое делает впечатление его лицо, когда я пробовал

раскрывать перед ним программу действий. Давал кое-что читать ему — из народной жизни. В двух случаях изволил возразить так: „Этого не бывает-с, Ефрем Капитоныч, хуже бывает и даже гораздо хуже, но чтоб эдак, вот в эдаком самом смысле — нет-с!“ Пока разговор держится в области теорий, — все равно каких: философских, политических, нравственных, — он жадно слушает, переспрашивает, часто и горячо соглашается, а как только дойдет до того, „что же делать?“ — или понесет гиль, или молчит с упрямым лицом, с потупленными глазами» (VI, 101—102).

Да, «беззаветного увлечения» «программой действия», т. е. революционной программой, у Николая не было, и на вопрос «что же делать?» он не мог дать прямого ответа. Ефрем мыслил шире и чувствовал горячее. Если бы Николай внял его призывам уехать из деревни, он, может быть, смог стать таким же, как его наставник. Еще одним образованным разночинцем стало бы больше. И еще одним порядочным человеком стало бы меньше в деревне. Так пусть же Николай останется в деревне и попробует применить свои силы в местном масштабе. Так рассуждал, не излагая прямо этих мыслей на бумаге, Эртель, когда решил оставить Николая в деревне.

Николай остался. С его помощью в деревне открылась школа. Ему стала помогать Веруся, молоденькая девушка из дворянского семейства, оставившая родителей, уехавшая из альтруистических побуждений в деревню. Эртель «наблюдает», что выйдет из ее порыва. Она горячо взялась за дело. Мужественно переносит трудности. Видит, что плодами просвещения пользуются кулаки. Отношение к школе в большинстве случаев потребительское. Никакой благодарности. Материальные и нравственные лишения. Отсутствие культурных людей. Она выходит замуж за Переверзева, нового управляющего имением Гардениных, и оставляет школу. Вскоре в деревне произошли большие хозяйственные преобразования. Выросли новые строения, появились машины, завод. Доходность имения увеличилась. Но мужикам села Гарденина стало хуже. Они лишились обычных приработков. Переверзев отказал им и в кредите и в аренде, перестал нанимать их на временную работу, заменив их услуги трудом постоянных рабочих. Веруся возмущена, но потом смиряется, убежденная доводами Переверзева. Она пишет об этом споре Николаю: «„Мне кажется, всякому порядочному человеку должны быть дороги именно деревенские интересы!“ — сказала я. . . „Я, к сожалению, смотрю на это не одинаково с вами, — спокойно ответил он, — всякому порядочному человеку должны быть дороги интересы прогресса; а в чем они заключаются, совпадают ли с интересами Гардениных или деревни, это — вопрос второстепенный“. . . Он говорит, что жизнь есть результат исторически сложившихся норм и отношений; что есть нормы жизненные и присужденные к вымиранию; что только жизненные нормы содействуют прогрессу; что между бесчисленным количеством всякого рода норм он, по своему образованию и склонностям, обратил преимущественное внимание на экономические, или, вернее сказать, сельскохозяйственные; он увидел жизненную норму в типе большого рационального хозяйства с оборотным капиталом, с разными промышленностями, с дисциплинированным рабочим, и, наоборот, вымирающую норму в типе хозяйства мелкого, без денег, без скота, без кредитоспособности, — одним словом, в типе крестьянского хозяйства. Отсюда выходит ясно, что он посвятил себя первому потому, что первое синоним прогресса, второе — реакции, отсталости, застоя» (VI, 251—252).

Этой убийственной логике Веруся не в силах противопоставить ничего, кроме жалости к местным крестьянам. Постепенно она отстраняется от участия в деревенских делах. А Николай остается в деревне и ищет способов защищать крестьянские интересы.

Итак, трое приходили в Гарденино: разночинец-революционер, народная учительница дворянского происхождения и воспитания и специалист-управляющий. Остался лишь последний, которому были глубоко безразличны судьбы деревни.

Наконец, еще одна встреча — с купцом Ильей Финогенычем Ефревым. Старик торговал железом, употребляя доходы на нужды местного образования. Он предложил Николаю заниматься тем же: «В двадцать один год, да с этакой подготовкой поздно об университетах думать, — вздор-с. И столицы вздор, нечего туда тянуться. Работы здесь много» (VI, 148). «Долби невежество! Долби его, подлое, покуда сил хватит!.. Только вот мой совет: земли держись, к родным местам прилепляйся. В земле — крепость. . . К жизни прицепляйся, к делу; избери возможно благопристойное и сражайся. Другой разговор пойдет. Чем простолюдин меряет нашего брата? Ведешь свое дело изрядно, значит, и человек ты изрядный, и слова твои не на ветер. Здесь-то вот ты и надуй простолюдина. Будь торговцем, будь хозяином, мельником, дворником, ремесленником, отведи глаза, да словами-то простолюдина. . . да книжкой-то. . . да наукой. . . по лбу, по лбу, по лбу!» (VI, 150—151).

Эртель решает, как поступить Николаю — внять этому совету или уехать ближе к культуре, в столицу? От решения этого вопроса зависит вся дальнейшая жизнь человека. Он отвечает: старик прав, надо взять лавку, вступить в качестве торговца в постоянный и тесный контакт с простолюдином и использовать свое положение и его доверие, чтобы по мере сил насадить культуру в деревне. Иного способа завоевать доверие и вести успешную борьбу с невежеством, пахоясь в самой деревне, покамест нет.

У Эртеля нет сомнений в разумности и благородстве этого выбора. Сам он, уехав в свое время в столицу, став известным всей читающей России писателем, не остался ни в Петербурге, ни в Москве. Долг уроженца деревни подсказал ему единственное место деятельности — родные края — и единственную профессию: сельское хозяйство. Некому больше в провинциальной глуши «долбить невежество». Значит, нужно взять эту задачу на себя. Значит, нужно «оставить» Николая в деревне.

Но Эртель понимает, что в решении затвориться в деревне заключена огромная, пригибающая к земле тяжесть. Каждый день одно и то же — одни и те же дела, одни и те же люди и почти никаких ощутимых перемен. Чтобы вынести эту нескончаемую муку, нужна не только граждански-осознанная цель, нужна терпение, нужна неистощимая «способность любить». Где ее взять? В природе? Природа «равнодушна» к общественным нуждам человека. В религии? Не всякий способен верить. Так где же найти источник силы? Николай близок к самоубийству. В этот момент Эртель снова сводит его с Иваном Федотычем. Отправляясь в странствие по Руси и благословляя Николая на брак с Татьяной, Иван Федотыч говорит: «Ах, душенька, сколь много перемены, сколь светливо колесо жизни!.. Мятется, пестрит, переливает из цвета в цвет. . . А как посмотришь вглубь веков — все одно и то же, все одно!.. А ты вот о чем подумай, душенька: надо жить. Ой, не велика заповедь, да смысл-то в ней пространый!.. Надо обдумать, надо по совести в хомут впрягаться. . . подымать свою борозду вплоть до новшны!.. Ты вот и обдумал, что повелела твоя совесть, и наметил дорогу, — сколь пряма, не мне, простецу, судить, — так и бреди во славу Бога!..» (VI, 289).

Все так сложно и все так однообразно кругом, так трудно оправдать и пережить бесконечное мельканье маятных и пестрых дел и событий, что терпеть это можно и нужно лишь для того, чтобы просто жить; и «хомут» («малые дела») — для того, чтобы бессмысленное вращение «колеса жизни» не закружило до смерти. Лишь сильнейшая потребность вдыхать запахи степи, рыться в земле, читать Пушкина и слушать

«Апассионату» — лишь это непреодолимое желание жить во что бы то ни стало спасло в свое время Эртеля, а теперь, в романе, Николая спасает от самоубийства и дает силу переносить деревенское затворничество.

В эпилоге Эртель рисует идиллическую картину жизни Рахманных, но лишь затем, чтобы в самом конце ее все-таки безжалостно разрушить. Все как будто хорошо. Николай ораторствует в земском собрании против помещичьего «черноземного элемента», организует новую школу, распространяет прогрессивные газеты и журналы, сам пишет обличительные корреспонденции и т. п. Вокруг него группируются лучшие люди уезда. И семейная жизнь сложилась удачно. Татьяна во всем ему верная помощница, хорошая общественница, хозяйка и мать. Николай уже не думает о смысле жизни — ему просто некогда.

Но в редкие минуты прозрения все представляется в ином свете. Душа не забыла первых степных впечатлений и дает им сильнейший отклик, когда природа вдруг напоминает о себе. Этому посвящены последние страницы романа. «Николай выехал из Гарденина, переполненный впечатлениями. Он думал о прежнем и о том, что видел теперь... и в связи со всем этим вспоминал свою юность, свою судьбу, свою жизнь... Но мало-помалу степь завладела им, и то, что окружало его в степи, повелительно настроило его душу на иной лад. И с какой-то, прежде недоступной ему, высоты он стал думать не о своей жизни, а о жизни вообще, стал смотреть на события и на людей, которых вспоминал, как сморит человек с берега на быстрые и однообразно убегающие воды... Все течет... Все изменяется!... Все стремится к тому, что называют „грядущим“! И все „вечности жерлом пожрется“, где нет никакого „грядущего“!... И по мере того, как Николай представлял себе эту беспрестанную смену жизни, эту беспокойную игру черного и белого, эту пеструю и прихотливую суматоху и это безразличие в загадочном „устье реки“, — в нем затихало то ощущение горечи, с которым он выехал из Гарденина, и вместе исчезало то радостное ощущение, с которым он думал о Павлике, о Рафаиле Константиныче, о том, что вот приедет домой, а у него жена, дети и все прекрасно.

А журавлиные крики раздавались ближе и торжественнее, и душа странно трепетала в ответ этим звукам. Что-то давно забытое мерещилось, даль манила к себе каким-то волнующим призывом, плакать хотелось, мучительная и беспредметная страсть загоралась в сердце...

Николай, мокрыми от слез глазами, посмотрел в высь... У, какой нестерпимый блеск и как жутко в этой беспредельной лазури!...» (VI, 328—329).

Человек, запрягшийся в «хомут», плачет о небе и рвется душою к журавлям, понимая, что все его теперешние радости и заботы — суета и самообман. Все утратилось в этом молитвенном ощущении великой и вечной связи с природой — и стремление по-христиански любить, и желание правильно понять свой истинный гражданский долг. Так кончается роман.

Вот итог долгого и мучительного хождения по мукам любви и познания. Эртель фактически возвращает Николая в его «первобытное» состояние — к тому моменту его жизни, когда он не знал иного чувства, кроме ощущения слитности с природой. Так тонко, так вдумчиво анализировать эволюцию «способности любить» и «способности познавать»; так тщательно и разносторонне аргументировать решение Николая остаться в деревне — и все для того, чтобы в конце концов «взбунтоваться», забыть и о «благоволении», и о «bienveillance», и об «общественности» и насладиться «мучительной и беспредметной страстью»!

Эта страсть — самое сильное и неукротимое свойство эртелевского таланта. Он ищет от нее спасения в христианстве, в науке, в общественной деятельности и не находит нигде.

4

Л. Толстой был прав: в конце 80-х—середине 90-х годов русская литература не знала лучшего романиста, нежели Эртель. Действительно, ни сам Толстой, ни Чехов и Короленко, ни Г. Успенский и Лесков вообще не написали в это время ни одного романа о современности. В ряду социально-психологических романов тех лет «Гарденины» безусловно занимают первое место. Этот факт еще не вошел в сознание читающей России наших дней, на что справедливо указывал в 1952 году А. Фадеев: «Прекрасная книга!.. У нас не считают классиком, а так, писателем третьего, а может быть, четвертого ряда, — Мамин-Сибиряк считается повыше. И мало кто у нас знает Эртеля. А между тем такой книги, как „Гарденины“, у Мамина-Сибиряка нет. Да что, — такой книги нет, например, у Золя. А сей уж куда как превознесен!»¹¹ Что касается Золя, то здесь с Фадеевым трудно согласиться. Но относительно Мамина-Сибиряка, которого знают гораздо лучше Эртеля и ставят рядом с классиками, очень верно замечено: такого умного и талантливого романа у него нет. И ни у кого в те годы не было.

Однако важно иметь в виду и то, что лучшие произведения прозы 80-х годов были созданы в жанре рассказа и повести. Если рассматривать главы «Гардениных» по отдельности, то часто они не уступают творениям лучших писателей того времени. Но общее художественное впечатление явно слабее; другими словами, как целое, как роман, вещь Эртеля, несмотря на несомненную талантливость автора, обладает весьма существенными недостатками, которые еще раз убеждают в том, что в 80-е годы что-то препятствовало появлению шедевров романистики. Вряд ли это можно объяснить лишь индивидуальными особенностями беллетристов, ибо эти особенности были весьма различными, а результат одинаков: отсутствие романов, равноценных «Анне Карениной» или «Идиоту». В этом отношении недостатки «Гардениных» не менее интересны и поучительны для историка литературы, чем достоинства.

Л. Толстой, в общем высоко оценивший «Гарденины», сделал в адрес Эртеля серьезный упрек. «Л. Н. Т., говоря о моем романе... — рассказывал Эртель, — справедливо сказал, что „факты, эпизоды, лица, характеры“ — все это не что иное, как рама для картины, и что как ни блистай рама отделкой и богатством подробностей, но без картины она стоит немногого, ибо в значительной степени представляет из себя праздное и бесполезное дело. Конечно, он добавил, что, по его мнению, ... в моей книге вставлена лишь незначительная часть картины и многое осталось в пятнах, набросках и пробелах. Впрочем, мне в утешение, вероятно, то же самое сказал и об „Анне Карениной“ и затем весьма одобрил мою „раму“...» (Письма, 207). Правда, даже эта «незначительная часть картины» вызвала восторженную реакцию Л. Толстого. «Прекрасно, широко, верно, благородно», — записал он в дневнике, читая в 1889 году «Гардениных».¹² Рядом с этой высокой оценкой замечание о «пятнах, набросках и пробелах» не кажется таким уж критическим, тем более, что Л. Толстой распространил его (вряд ли для утешения Эртеля) и на «Анну Каренину». И все же оно указывает на очень важный недостаток — на неполноту, на «недовыраженность» внутреннего содержания.

Мы не знаем, что конкретно имел в виду Л. Толстой. Много лет спустя, в 1908 году, он отметил у Эртеля склонность к подчеркиванию недостатков народа: «Он гораздо талантливее Лескова, но у него гораздо

¹¹ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 861.

¹² Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 50, стр. 149.

меньше любви к народу, чем у Лескова. Он даже презирует народ». ¹³ В предисловии к «Гардениным» Л. Толстой выразился мягче, по повтори эту же мысль, написав, что Эртель сильно любит народ, но часто не сознает этого и иногда хочет изображать крестьян в темном свете; здесь же Л. Толстой отметил, что, читая народные сцены, «видишь не только все слабости этого народа, но и все те, превосходящие в бесчисленное число раз эти слабости, его достоинства, главное — его петронутую и до сих пор, не революционную, а религиозную силу». ¹⁴ Возможно, и в 1889 году, говоря о неполноте внутреннего содержания «Гардениных», Л. Толстой подразумевал неполноту выражения религиозно-народной идеи.

Но не будем строить предположений и остановимся лишь на несомненном: Л. Толстой почувствовал, что Эртель что-то недоговорил и недоразвил в романе. В этом замечании, помимо конкретных указаний, о которых мы можем лишь догадываться, содержится и эстетическая критика. В словах о внешнем («рама») и о внутреннем содержании «Гардениных» нетрудно узнать толстовские суждения о психологии романтического творчества, примененные на этот раз к эртелевскому роману и выраженные посредством иного сравнения. «Коренное различие» между требованиями романа и рассказа Л. Толстой видел в том, что «роман имеет задачей, даже внешней задачей, описание целой человеческой жизни или многих человеческих жизней, и потому пишущий роман должен иметь ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно в жизни». Если же этого нет, то разрушается «самая основа всякого художественного впечатления». «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету». ¹⁵ То, что Л. Толстой называл «единством самобытного нравственного отношения автора к предмету», «цементом» или «основой сцепления», «основой художественного впечатления», создающей «иллюзию отражения жизни», он кратко определяет, в передаче Эртеля, словом «картина», отличая от последней «раму», т. е. «факты, эпизоды, лица, характеры» — то, что он в других случаях называл короче: «единством лиц и положений». Указание на «пятна, наброски и пробелы» в «Гардениных» — это, в сущности, упрек в невыдержанности единства «нравственного отношения... к предмету», в непрочности «основы сцепления», в несоблюдении «иллюзии отражения жизни». Эртель признал этот упрек «справедливым», как бы «авторизовав» его.

Эртель сам понимал, что «благоволение» и «bienveillance», или то, что он называл «свободным и независимым от внешних форм общественности течением мысли», плохо совмещаются с требованиями практической жизни. Об этом он писал П. А. Бакунину: «Но вот что я вам скажу, дорогой мой. Это „благоволение“, эта „свобода“ в полной-то мере доступны лишь мудрецу и нищему. Право, так. Тот „чад преходящего“, о котором вы пишете, с такой назойливостью переполняет обычное существование, таким непроницаемым туманом залегает в сфере обычного общежития, так осложняет формы этого общежития: семью, собственность, государственность, и, наконец, с такой неизбежностью окрашивает

¹³ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. II. Изд. 2-е, Гослитиздат, 1960, стр. 329.

¹⁴ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 37, стр. 244.

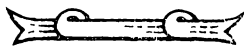
¹⁵ Там же, т. 30, стр. 18—19.

искусство и науку, что отрешиться от него, претворить его в плодотворное начало жизни, сжечь его в пламени свободы, представляется мне трудным, почти неосуществимым... Нам, людям среднего калибра, ... остается утешаться только *просветами* радости, *платоническим* „благоволением“ и всею силою тысячекратно обманутого упования обращаться в досужее время в те „области заочны“, где самодовлеет подлинная чело-вечность, блещет неограниченная свобода» (Письма, 237). И далее Эртель добавляет, что полная свобода от государства, семьи и собственности «может стать злом и источником сугубого порабощения для несметного большинства людей» (Письма, 238), обрекая их на физическое и духовное нищенство.

Эртель не отделял себя от «большинства людей», он хотел быть «средним человеком», практическим деятелем, а не «мудрецом» или «нищим». Он и в романе лишь время от времени обращается в «области заочны», уделяя главное внимание «сфере обычного общежития». Поэтому «правственное отношение... к предмету» у него не получает достаточно целостного и полнокровного выражения. Особенно наглядно это проявилось в образе автобиографического героя. По замыслу Эртеля, Николай должен был проникнуться настроениями и мыслями «праведника» Ивана Федотыча и «общественника» Ильи Финогеныча. Николай выслушивает прекрасные легенды Ивана Федотыча и умные наставления Ильи Финогеныча, но мы не видим, как соединяются эти впечатления, создавая новую личность. В результате в читательском восприятии на первый план выступает «рама», а в «картине», местами выполненной превосходно, остаются «пятна, наброски и пробелы».

Для Эртеля «сферой обычного общежития» была деревня. С нею его связывали первые впечатления бытия, каждодневный быт, природный «степной» талант, общественный долг интеллигента-демократа. Эта деревня, крестьянская и дворянская, интеллигентно-разночинская и буржуазно-капиталистическая, не могла способствовать выработке «единства самобытного нравственного отношения автора к предмету». Она одновременно притягивала и отталкивала, давала смысл жизни и отнимала его, затемняла ясные политические и нравственные идеалы и побуждала созидать новые и в конце концов ставила в невыносимое промежуточное положение, из которого нужно было искать выход в новой идеологии и общественной практике.

Достоинства и недостатки «Гардениных» как романа обусловлены, таким образом, тем, что в «романе» самой русской жизни второй половины XIX столетия Эртелю выпало сыграть роль человека, выросшего в патриархальной крестьянско-дворянской деревне и прошедшего сквозь горнило столичной разночинско-интеллигентной жизни, — роль, которую он исполнил не только «по обязанности», но с блеском щедрого отпущенного ему литературного таланта и в то же время в пегерическом амплуа «среднего человека», навязанном ему социальным положением и подсказанным совестью гражданина. Он принадлежал всецело своей разлопной эпохе, и она принадлежала ему, отлагаясь неоднородными и разноплановыми пластами впечатлений в его мировоззрении и творчестве. Никто из замечательных сверстников Эртеля — ни Чехов, ни Короленко, ни Гаршин — не был так органически связан через деревню с противоположными классами и традициями русской жизни второй половины XIX века: никто из них не пережил так внутренне, так драматично радости и мучений этого родства. В этом смысле мировоззрение Эртеля было «классическим» воплощением средней «пормы» общественного сознания разночинской интеллигенции 80-х годов, а «Гарденины» — показателем объективных возможностей в создании социально-психологического романа о современности.



ТЕКСТОЛОГИЯ И АТРИБУЦИЯ

С. ОСОВЦОВ

С. Т. АКСАКОВ И Н. И. НАДЕЖДИН В ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕ «МОЛВЫ»

Четырехтомное собрание сочинений С. Т. Аксакова, выпущенное Гослитиздатом в 1955—1956 годах, успело заслужить добрую репутацию наиболее полного и наиболее авторитетного издания. В первую очередь это, конечно, следует поставить в заслугу редактору-составителю С. Машинскому, который с завидным терпением и любовью обследовал архивы, периодические издания, где была хоть какая-то надежда обнаружить новые, неизвестные аксаковские материалы. Благодаря этому большая вступительная статья, принадлежащая перу редактора-составителя, и его же дельные, содержательные комментарии еще долго будут служить ценным источником для всякого интересующегося литературной и житейской судьбой одного из классиков русской литературы.

Нельзя, разумеется, поставить в упрек С. Машинскому и вполне естественное желание обогатить собрание сочинений за счет собственных разысканий, дать возможность читателю познакомиться с новыми, ранее неизвестными или впоследствии утраченными, забытыми текстами. Не вызывает возражений, например, включение в собрание сочинений девяти небольших статей и рецензий, напечатанных в 1832 году в «Молве».¹ Они подписаны инициалами Аксакова («С. А.» и «С. А-в») и соответствуют указанию, содержащемуся в его позднейшем псевдониме — «Сотрудник „Молвы“ 1832 года». Не может вызывать сомнений и рецензия на оперу «Пан Твердовский», опубликованная в 1828 году в «Атенее», опять-таки под известным аксаковским псевдонимом «Любитель русского театра» (стр. 406—413).

Но вот атрибуция некоторых других произведений, впервые включенных редактором-составителем в собрание сочинений, не может почитаться достаточной. Нам уже довелось показать неправомочность включения в собрание сочинений С. Т. Аксакова большой статьи-памфлета на роман Ф. Булгарина «Иван Выжигин», напечатанной в 1829 году в «Атенее» под псевдонимом «Исторма Романов» (стр. 472—487).² Теперь речь пойдет о пятнадцати, большей частью довольно значительных, рецензиях, опубликованных на страницах «Молвы» в 1831 году (стр. 529—575).

В связи с выходом нового собрания сочинений С. Т. Аксакова «Литературная газета» напечатала большую статью Льва Озерова «Перечитайте Аксакова!», в которой было высказано немало справедливых мыслей. Однако недостаточно критическое отношение рецензента к ряду атрибуций в собрании сочинений приводит его к поспешным выводам. «... Впервые дарованных нашим читателям статей Аксакова в нынешнем четырехтомнике около трех десятков», — пишет он и тут же добавляет: «... особенно интересны те, которые были напечатаны в „Молве“ в 1831—1832 гг. ... Обогащая наши знания о молодом Аксакове, они имеют важное значение для понимания творческого пути писателя».³

То же самое Лев Озеров повторил в рецензии на монографию С. Машинского об Аксакове: «Среди вновь открытых статей Аксакова особенно интересны те, которые были напечатаны в „Молве“ в 1831—1832 годах и в некоторых других изданиях... Эти находки проливают свет на творческий путь писателя, позволяют исследователю прийти к важнейшим выводам об эволюции творчества Аксакова, о его выступлениях, в которых он еще до Белинского ратовал за национально-самобытное искусство, за близость его интересам народа».⁴

Слов нет, произведения, которые имеет в виду Лев Озеров, в первую очередь статьи и рецензии из «Молвы» 1831 года, интересны, значительны. Они действительно имеют важное значение для понимания творческого пути их автора. Но вот кто был автором этих статей, ныне числящихся за Аксаковым, в этом еще необходимо разобраться.

¹ С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1956, стр. 576—598. В дальнейшем все ссылки на этот том — в тексте.

² «Русская литература», 1963, № 3, стр. 93—104.

³ Лев Озеров. Перечитайте Аксакова! «Литературная газета», 1957, № 25, 26 февраля.

⁴ Лев Озеров. Судьба одного классика. «Октябрь», 1962, № 2, стр. 220.

Сделать это тем более необходимо, что, опираясь на С. Машинского, иные исследователи агитируют в пользу дальнейшего расширения собрания сочинений Аксакова за счет разных других критических статей «Молвы». Так, Н. Любавич на страницах журнала «Вопросы литературы» призывает: «Нужно продолжить также и розыски аксаковских отзывов о явлениях литературной и концертно-театральной жизни. С. Машинский впервые включил целый ряд новых рецензий в собрание сочинений Аксакова, но еще ряд заметок должен быть учтен дополнительно».⁵ К сожалению, Н. Любавич не приводит сколько-нибудь существенных доказательств в пользу принадлежности этих отзывов именно Аксакову.

Некоторые исследователи (главным образом С. Машинский и В. Нечаева) при атрибуции анонимных статей и рецензий «Молвы» любят упирать на то, что Аксакову будто бы было свойственно особое пристрастие к таинственности и мистификациям. Все это чрезвычайно преувеличено. Количество зафиксированных псевдонимов Аксакова (можно утверждать, что подавляющее большинство их уже выявлено) ничем не выделяет его среди других литераторов эпохи. Многие видные журналисты (например, П. Вяземский, Н. Надеждин, Н. Полевой) имели их куда больше.

Что касается псевдонимов мистифицирующего характера, то их у Аксакова не более двух-трех. Делать из этого обобщения крайне рискованно. К чему это может привести, показывает такой пример. Обосновывая принадлежность Аксакову рецензии на комедию-водевиль «Повара дипломаты» (о ней речь — впереди), подписанной цифровым псевдонимом «1.19», С. Машинский между прочим пишет: «... необычная подпись „1.19“ — не неожиданна для Аксакова, неистощимого в изобретении мистифицирующих псевдонимов. Это не единственный его цифровой псевдоним. Известное стихотворение Аксакова „Послание к кн. Вяземскому“, а также одно из полемических выступлений против Н. Полевого „Разговор о скором выходе в свет II тома «Истории русского народа»“ были подписаны цифровым псевдонимом: „200—1“ (стр. 758).

В данном случае нет никакой необходимости опровергать версию об Аксакове, «неистощимом в изобретении мистифицирующих псевдонимов». Это с успехом делает сам С. Машинский в своей монографии о писателе, где можно прочесть следующее объяснение. «Аксаков назвал это стихотворение „Послание к кн. Вяземскому“ и подписал его своими инициалами. Однако Каченовский, не поставив в известность автора, самовольно озаглавил стихотворение: „Послание к Птелинскому-Ульминскому“ и заменил инициалы Аксакова таинственной подписью: „200—1“. Автор, впрочем, отнесся к этому самоуправству с полным безразличием...»⁶ «Неистощимая изобретательность» Аксакова-мистификатора на поверку оказывается, так сказать, мистификаторством поневоле.⁷

Не в пример редактору «Молвы» Надеждину, у которого ⁹/₁₀ всех его сочинений напечатаны анонимно, Аксаков (опять-таки вопреки легенде о нем) довольно ревниво относился к своему авторству. Обычно он подписывался своими инициалами или более или менее устойчивыми псевдонимами: в «Молве» — «С. А.», в «Московском вестнике» — «Любитель русского театра». В «Молве» 1832 года есть, например, короткие, незначительные рецензии на совершенно эфемерные книжки, а также двадцатистрочные заметки репортерского характера, подписанные инициалами «С. А.» (разумеется, они никогда не включались в собрание сочинений Аксакова).

Все пятнадцать театральных рецензий 1831 года, впервые введенных С. Машинским в собрание сочинений Аксакова, анонимны (за исключением, впрочем, одной, с цифровой подписью). Эту особенность рецензий 1831 года, отличающую их от рецензий других годов, исследователь объясняет тем, что Аксаков считал неудобным, предосудительным совмещать одновременно функции цензора и журналиста. «Само собой разумеется, что сотрудничество Аксакова в „Молве“ в 1831 году было тщательно законспирировано. Все его статьи печатались без подписи. И лишь в 1832 г., после увольнения из цензуры, он стал выступать открыто, подписывая статьи своими инициалами. Отсюда и возник в 50-е гг. один из многочисленных псевдонимов Аксакова — „Сотрудник «Молвы» 1832 года“. Это был единственный год, когда Аксаков выступал в „Молве“, не скрывая своего имени. Активно участвовал же он в этом издании не только в 1832, но и в 1831 г.» (стр. 739).⁸

На первый взгляд такое объяснение выглядит правдоподобным. Но при более тщательном рассмотрении в нем обнаруживаются многие неувязки. Если сотрудничество Аксакова в 1831 году было «тщательно законспирировано», то почему в «Молве» оно было законспирировано, а в «Телескопе» нет? Допустим, при известных натяжках, это можно объяснить тем, что в «Телескопе» Аксаков выступал как

⁵ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 158.

⁶ С. М а ш и н с к и й. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. Гослитиздат, М., 1961, стр. 48.

⁷ Правдоподобное объяснение этого псевдонима дано Вл. Орловым в сб. «Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века» (т. I, «Academia», М.—Л., 1931, стр. 349—350).

⁸ Эту же версию воспроизводит и Д. Л. Тальников в кн. «Театральная эстетика Белинского» (изд. «Искусство», М., 1962, стр. 19).

поэт, а в «Молве» — как театральный критик. Дескать, разница в жанрах — «высоком» и «низком». Но вот в «Телескопе» на психодне 1831 года Падеждин в обращении к читателям считает своим долгом с признательностью повторить имена литераторов, «украсивших его издание своим благосклонным участием». И что же? В числе других Надеждин называет сокращенную фамилию «тщательно законспирированного» Аксакова.⁹ Того самого Аксакова, фамилия которого в качестве цензора напечатана тут же вслед за обращением Надеждина.

Впрочем, и этим неуязвки еще не исчерпываются. Допустим, Аксаков действительно в 1831 году опасался подписываться своими инициалами, а в 1832 году — нет. Но тогда почему же он в 1857 году, ровно через четверть века после того, как навсегда расстался с цензорским поприщем, по-прежнему так страшился упоминания о 1831 году? Почему своим псевдонимом он точно обозначил период своего участия в надеждинской «Молве» — «Сотрудник „Молвы“ 1832 года»? Ведь по нынешнему собранию сочинений это получается вопреки логике, так как 1831 год был для Аксакова-критика куда более обильным и плодотворным.

Может быть, стоит опять-таки довериться самому Аксакову, который утверждал, что, «посвящая всякий день шесть часов присутствию в комитете», он «уже не мог уделять столько времени на... частые посещения театра, как прежде» (стр. 123).

Наконец, как быть со свидетельством другого заинтересованного лица — Падеждина, который в начале 1836 года писал о своей продолжающейся уже пять лет театрально-критической деятельности? Если Аксаков действительно был «главным автором» театрального отдела «Молвы» в 1831 году, то что же остается на долю редактора-издателя и ведущего критика «Молвы» Надеждина?

По нашему убеждению, нет решительно никаких оснований подвергать сомнению ни свидетельство Аксакова, ни указание Падеждина. Оба эти показания полностью подкрепляются объективным анализом театрально-критического отдела «Молвы» как в 1831, так и в 1832 году.

Правда, разобраться в рецензиях «Молвы», числящихся ныне за Аксаковым, пожалуй, даже сложнее, чем в расшифровке псевдонима «Истомы Романов». Это преимущественно короткие рецензии, непосредственные отклики на те или иные спектакли. Небольшой объем рецензии — значит небольшое количество фактов, наблюдений, выводов. А чем меньше у исследователя критериев для определения авторства, тем больше риска допустить ошибку.

Задачу несколько облегчает одно обстоятельство. Большинство театральных рецензий, взятых из «Молвы» 1831 года и включенных в собрание сочинений Аксакова, внутренне связаны между собой. И, как это убедительно иллюстрирует С. Машинский, имеются веские причины числить их за одним и тем же автором. По для того чтобы установить, кто именно был этим автором, одной внутренней взаимосвязи уже недостаточно. Необходимо установить близость этих отзывов, их родство с теми статьями и рецензиями Аксакова, которые могут считаться бесспорно ему принадлежащими. И вот тут-то аргументация, развернутая в собрании сочинений, оказывается наиболее зыбкой и уязвимой.

Для того чтобы разобраться в методах и системе атрибуции С. Машинского, рассмотрим целиком его аргументацию, касающуюся ряда рецензий, впервые приписанных С. Т. Аксакову. Начнем хотя бы со статьи, оценивающей комическую оперу Обера «Невеста» и комедию-водевиль «Знакомые незнакомцы» (стр. 540—543). Доказательство принадлежности ее Аксакову, перечисляемых в комментарии, как будто не так мало (их даже больше, чем в иных аналогичных случаях). Выглядят эти доказательства — по крайней мере на первый взгляд — довольно внушительно. Но попробуем проанализировать их более тщательно, более скрупулезно.

Аргументация С. Машинского по поводу упомянутой статьи начинается с такого утверждения: «Давая высокую оценку постановке оперы „Невеста“ на московской сцене, автор данной статьи отмечает: „Опера поставлена на нашей сцене с особенным старанием, и это утешает истинного любителя русского театра“. Уже последние три слова в этой фразе вызывают естественную ассоциацию с известным псевдонимом Аксакова» (стр. 756).

Да, бесспорно: псевдоним «Любитель русского театра» у С. Т. Аксакова действительно был. Однако самый псевдоним в данном случае является фиксацией такого распространенного, общепотребительного выражения, что ни о какой специфической ассоциации речи быть не может. Кстати, среди ряда аналогичных псевдонимов в эти же годы и на страницах той же «Молвы» существовал псевдоним «Любитель театра», которым была подписана серия очень интересных статей о гастролях Мочалова в Петербурге. Статьи эти до сих пор почему-то не привлекали серьезного внимания исследователей (они не вошли даже в наиболее полный свод материалов о Мочалове, выпущенный издательством «Искусство» в 1953 году). Об авторе этих статей мы могли бы высказать некоторые существенные соображения. Здесь же отметим только, что «Любитель театра» к «Любителю русского театра», несмотря на, казалось бы, «естественные ассоциации», никакого отношения не имеет.

⁹ «Телескоп», 1831, № 24, стр. 585.

Второй аргумент, который приводится в пользу авторства Аксакова, — возражения против «длинных афиш», которыми злоупотребляют бенефицианты, чтобы возбуждать внимание публики. «Достаточно сравнить, — пишет комментатор, — это рассуждение с последними строками статьи Аксакова о „Прародительнице“... посвященными той же „афишной“ теме, чтобы устранить малейшие сомнения относительно тождества авторов обеих статей» (стр. 756). Может ли этот аргумент устранить сомнения — и даже «малейшие» — в авторстве Аксакова? Отнюдь нет. Скорее как раз наоборот: он может только усилить вполне законные сомнения.

Что это за «афишная тема», о которой идет речь? Автор рецензии о «Невесте» (это характерно и для ряда других анонимных рецензий, включенных в собрание сочинений) сожалеет о «тех артистах, которые, подобно г. Глушковскому, прибегают к спекуляциям или, подобно многим другим, дают под громким названием совершенный вздор в свои бенефисы. Нельзя решить: публика ли приучила артистов длинными афишами возбуждать ее внимание, или артисты заставили ее не верить скромным бенефисным объявлениям?» (стр. 540).

Действительно, рецензия о романтической трагедии Грильпарцера «Прародительница», на которую ссылается С. Машинский, чтобы по аналогии с ней установить принадлежность Аксакову рецензии на «Невесту», заканчивается весьма похожим упреком. Критик, предвзвительно подчеркнув, что витиевато-затейливые, интригующие заголовки афиш написаны им дословно, вопрошает: «Читатели видели в них несколько вопросительных знаков, кои мы принуждены были поставить, и, конечно, вместе с нами пожелают знать: долго ль еще будет продолжаться это жалкое обыкновение заманивать публику в театр, точно как в лубочный балаган, ничтожными погремушками?» (стр. 535).

Конечно, такое совпадение, да еще по столь «локальному», специфическому поводу, действительно может свидетельствовать в пользу умозаключения об одном и том же авторе. Хотя, на наш взгляд, все же не настолько, чтобы «устранить малейшие сомнения», как об этом категорически заявляет комментатор. Но дело даже не в этом. Ссылка на рецензию о «Прародительнице», свидетельствуя в пользу общности авторства, никак не подкрепляет тезиса об авторстве именно Аксакова. По той причине, что рецензия о «Прародительнице» тоже анонимна, а аргументация С. Машинского насчет принадлежности ее перу С. Т. Аксакова никак не может почитаться основательной.

Кто же был автором статьи о «Прародительнице»? На этот вопрос можно ответить вполне определенно — Н. И. Надеждин. Это видно хотя бы из такого сопоставления. Автор рецензии о «Прародительнице» приписывает успех романтической трагедии Грильпарцера в Германии невыносимой. «фантастической немецкой чувствительности». «Ее тему, — пишет он о трагедии, — составляет любимое народное поверье немцев о фамильном проклятии, коего непреодолимым тяготением целое потомство, за грехи предков, влечется к злодеяниям неотвратимым и становится жертвою гибели неотразимой. Тема сия уже была испытана Вернером и Мюльнером, но Грильпарцер умел дать ей новое развитие и выражение...» (стр. 532).

Через два года Надеждин увидит в драме Виктора Гюго «Лукреция Борджиа» отголоски той же темы «фамильного проклятия». В большой статье, целиком посвященной разбору драмы Гюго, он между прочим (именно между прочим, вскользь) напишет: «... новейшие представления наследственных преступлений и бедствий, коих опыты видим мы преимущественно у немцев. Вернера, Грильпарцера, Мильнера, при всей народности преданий, служащих им основанием, невыносимы на сцене».¹⁰

Однако задержимся на затронутой уже «афишной теме», поскольку С. Машинский придает ей такое значение. Если обратиться к бесспорным рецензиям Аксакова, мы не найдем там признаков особого внимания к этой «теме». Наоборот, Аксаков, видимо, относился к ней вполне спокойно, чтобы не сказать равнодушно или безразлично. Он не считал нужным ни затрагивать «афишный вопрос» в своих рецензиях, ни расцвечивать выписываемые заголовки афиш прощически-саркастической серией восклицательных и вопросительных знаков, заключенных в скобки, как это делал анонимный рецензент. Весьма характерно, что однажды, когда Аксакову захотелось обратить внимание читателей на невзыскательность театральной рекламы, он ограничился простой сноской: «С дипломатическою точностию списываем афишку» (стр. 508).

Между прочим, если бы С. Машинский захотел быть последовательным в «афишном вопросе», он вынужден был бы включить в собрание сочинений Аксакова еще ряд статей и рецензий «Молвы», где затрагивается эта же тема. Вот, например, рецензия, в которой говорится: «Г-жа Сабурова... угостила публику, по обычаю иных про-

¹⁰ Там же, 1833, № 3, стр. 411—412. (Кстати, А. Л. Гршунин на основании анализа некоторых элементов фразеологии также высказывает сомнение насчет принадлежности рецензии о «Прародительнице» Аксакову. См.: Вопросы текстологии. Сборник статей. Вып. 2. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 189).

чих, длинною в полтора аршина афишею, составленною из набора всякой всячины, не только с невниманием ко вкусу, но даже с неуважением к приличию».¹¹

А разве под эту же категорию не подходит статья с таким колоритным восклицанием: «Уф! Какая пропашь всякой всячины! Не прочтешь одним духом, хотя, сказать откровенно, из афиши извлечена только самая квинт-эссенция!..»¹² Нельзя было бы пройти, например, и мимо такой рецензии, где опять-таки звучит недовольство «закоренелой привычкой — пускать пыль в глаза и заманивать на бенефисы пышными объявлениями, длинными афишами и чудными названиями пьес».¹³

Как говорится в таких случаях, примеры можно было бы умножить...

Рецензии со всеми этими высказываниями не включены в собрание сочинений Аксакова. Составитель поступил в данном случае совершенно резонно, ибо они по всем признакам принадлежат не Аксакову, а самому редактору-издателю и ведущему критику «Молвы» Н. И. Надеждину.

Третий аргумент, к которому прибегает редактор-составитель, чтобы оправдать включение рецензии на «Невесту» в собрание сочинений Аксакова, пожалуй, еще менее надежен, чем два предыдущих. Аргумент этот — «характерная для него (С. Т. Аксакова, — С. О.) оценка самого себя как „правдивого рецензента“» (стр. 756), реплики его о «неприятной обязанности говорить правду» (стр. 755), его заверения о «чистоте и бескорыстии намерений» (стр. 486—487), клятвы в беспристрастии (стр. 416, 509 и др.) и т. д. и т. п. В связи с этим можно было бы привести множество примеров из статей и рецензий разного рода критиков и рецензентов, где совершенно в этом же духе выдаются заверения в правдивости, искренности, беспристрастии. От слишком частого употребления подобные заклинания (по крайней мере в 30-х годах) совершенно подорвали к себе доверие. Об этом, кстати, не раз говорилось в тогдашней прессе. В известной статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» Гоголь писал: «... критика будет самая благонамеренная и беспристрастная... обещание, которое дает всякой журналист».¹⁴ Другой литератор 30-х годов, соратник Аксакова по «Молве» и «Телескопу», Н. Мельгунов в одной ныне совершенно забытой брошюре уличал «Северную пчелу» в том, что она «привыкла все свои суждения основывать на личных отношениях... даром что ежедневно толкуют о беспристрастии и прочих обязанностях критики, о которых в наше время тем чаще говорят, чем их реже выполняют».¹⁵

Наконец, переходим к четвертому, последнему аргументу редактора-составителя, который аттестуется им как «прямое указание» авторства Аксакова. И впрямь, этот аргумент, по крайней мере на первый взгляд, выглядит доказательством по существу: «Статья действительно написана им (т. е. С. Т. Аксаковым, — С. О.). И это подтверждается прежде всего сопоставлением ее с рецензией Аксакова на оперу „Фра-Диаволо“, напечатанной в № 23 „Молвы“. Здесь мы читаем следующие строки: „Музыкальная сторона пьесы выполнена была удачно; сценическая постановка хотя и была хороша, но не имела того одушевления, которое мы с удовольствием заметили в „Невесте“» (стр. 756).

Подчеркнув последние слова приведенной фразы, С. Машинский делает вывод: «Перед нами прямое указание на то, что обе статьи принадлежат одному автору». Действительно, с таким прямым указанием не согласиться невозможно. Поэтому отправимся вслед за ссылкой к рецензии на оперу «Фра-Диаволо». Если бы эта рецензия была подписана С. Т. Аксаковым или хотя бы именно он числился ее наиболее вероятным автором, можно было бы присоединиться к умозаключению комментатора. Но в том-то и дело, в том-то и затруднение, что и эта рецензия не подписана, что и она анонимна. Остается снова обратиться к комментарию С. Машинского, где по поводу рецензии о «Фра-Диаволо» сказано следующее: «Через четыре месяца после появления этой заметки (так почему-то здесь именуется развернутая рецензия на две оперы, — С. О.) „Молва“ в № 38 снова выступила с рецензией на постановку „Фра-Диаволо, или Разбойники в Терачине“. В ней есть следующие строки: „Мнение наше об опере «Фра-Диаволо» было сказано при появлении оной в первый раз в бенефис г-жи Репиной — мы ничего к нему прибавить не имеем...“» (стр. 757).

Прочитав это замечание из повторной рецензии на оперу «Фра-Диаволо», С. Машинский снова прибегает к тому же самому приему: «Обе статьи были написаны, конечно, одним автором». Умозаключение опять-таки вполне правомерное. Но кто же он, наконец, этот автор? И вот С. Машинский снова отправляет нас по следующему адресу, на этот раз к своему комментарию по поводу второй рецензии на «Фра-Диаволо». А там говорится следующее: «Эта вторая половина театрального отчета № 38 „Молвы“, как и первая, принадлежит перу одного автора» (стр. 760). Наконец, здесь подводится окончательный итог по розыскам автора теперь уже не одной, а нескольких взаимосвязанных рецензий. «Им был Аксаков», — вновь заверяет

¹¹ «Молва», 1831, № 47, стр. 331.

¹² Там же, 1833, № 137, стр. 545.

¹³ Там же, № 13, стр. 49.

¹⁴ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1952, стр. 157.

¹⁵ Н. Мельгунов. История одной книги. М., 1839, стр. 13—14.

С. Машинский. Но какие же все-таки тому доказательства? И тут неожиданно оказывается, что таких доказательств всего-навсего три: «... характерные для него (т. е. С. Т. Аксакова, — С. О.) замечания о „незабвенном Писареве“, о „нынешнем театральном начальстве“ (т. е. М. Н. Загоскине, — С. О.)... и столь же характерная для Аксакова апелляция к „долгу беспристрастия“, вынуждающему говорить актерам иногда неприятные вещи...» (стр. 760—761).

О несостоятельности последнего аргумента уже говорилось. Что касается реверансов перед директором Московских императорских театров М. Н. Загоскиным и признания заслуг известного водевилиста «незабвенного Писарева», то об этом подробнее будет сказано ниже. Здесь же следует напомнить одну неоспоримую истину: авторство С. Т. Аксакова по этим двум признакам может считаться более или менее доказанным лишь в том случае, если эти признаки окажутся присущими только одному С. Т. Аксакову и никому больше. Вот этого-то и утверждают никак нельзя. Хотя бы уже потому, что подобное отношение к Загоскину и Писареву характерно для всей линии «Телескопа» и «Молвы», а стало быть, и для их редактора, который тоже имел прямое отношение к театральной критике.

Итак, приходится сделать вывод: цепочка ссылок, с помощью которой С. Машинский вел нас от одной рецензии к другой, в конечном счете убеждает только в том, что все эти рецензии написаны одним автором. Но кем именно?

Исследуя вопрос об авторе вышеупомянутых рецензий на такие пьесы и оперы, как «Невеста», «Фра-Диаволо, или Разбойники в Терачине», «Тереза, или Женевская сирота» и некоторые другие, С. Машинский действительно установил внутреннюю, последовательную взаимосвязь между ними, но совершенно упустил из виду чрезвычайно важное, в данном случае решающее, обстоятельство. Некоторые суждения, высказанные в этих рецензиях (главным образом относительно игры и костюма актрисы Н. Репиной), вызвали возражения в эфемерной московской газете «Листок». Полемизируя с «Молвой», рецензент «Листка» то и дело восклицал: «... как несправедливо судит „Молва“ о ее (Н. Репиной, — С. О.) игре!..» «„Молва“ гневается на нее напрасно...» «Как жаль, что „Молва“ мало видела хороших актеров и много об них судит!..» «... Кому же больше верить? Тамопшим ли (парижским, — С. О.) костюмерам или г. Издателю „Молвы“?..»¹⁶

Итак, все возражения по поводу оценки игры Репиной и даже деталей ее сценического костюма театральный рецензент «Листка» адресует не рецензенту «Молвы», а г. Издателю «Молвы». Стало быть, у него были основания автором рецензий в «Молве» считать Н. И. Надеждина. Но, предположим, в «Листке» все-таки ошиблись, и автором интересующих нас рецензий был не Надеждин, а Аксаков. В таком случае эту оплошность Надеждин не преминул бы, конечно, использовать, предоставив своему ближайшему сотруднику и другу Аксакову объясниться или, вернее, расквитаться с оппонентом из «Листка». Между тем «Ответ „Листку“», появившийся на страницах «Молвы», был написан не Аксаковым, а Надеждиным.¹⁷

Допустим далее, что Надеждин решил защищать мнения Аксакова, отстранив его самого, настоящего автора статей — своего ближайшего друга, и что Аксаков с этим согласился. В таком случае Надеждин мог бы сделать это только как редактор-издатель, защищающий мнения, высказанные на страницах своего журнала. Но Надеждин в своем «Ответе „Листку“» не только не утаивает, но, наоборот, всячески подчеркивает, что суждения, не понравившиеся «Листку», — его собственные суждения, что он как бы при них, так при них и останется.

Вот соответствующие декларации из «Ответа „Листку“»:

«... Мы с вами (т. е. рецензентом «Листка», — С. О.) смотрим на предметы не с одной точки зрения. Что игра нашей Церлины (из «Фра-Диаволо», — С. О.) отзывалась именно тем, что мы о ней сказали в своем суждении, на то у нас есть неоспоримые доказательства...»

«Замечание наше о представлении „Фра-Диаволо“ совершенно оправдано...»

«В последнем номере „Молвы“ мы объявили благородную причину нашего строгого, но беспристрастного суда об игре здешних артистов: эта причина истинная, а потому мы при ней и остаемся, невзирая на то, угодно ли г-же Репиной принимать наши советы, или нет. Для вас, г. Рыцарь, мы поясним замечания наши...»

«... Замечание наше о игре г-жи Лисициной в „Девичнике“, вопреки мнению г. Драматина, совершенно беспристрастно, и мы доказали ему это...»

«... Выражения наши об игре г-жи Репиной содержат истину без подмеси и мы не знаем, что в них оскорбительного для вашей клиентки. Прежде всего мы обязаны сказать, что сами любимея талантом г-жи Репиной, что хвалим в ней хорошее, что готовы отдать ей должную справедливость; но не более...»

Из приведенных цитат (а число их можно было бы умножить) совершенно очевидно, что Надеждин защищает именно свои суждения, а никак не мнения Аксакова. Нельзя, скажем, писать «мы сами любимея», имея в виду не себя, а Аксакова.

¹⁶ Замечания на отзывы «Молвы» об игре г-жи Репиной. «Листок», 1831, № 46—48, 20 июня, стр. 103.

¹⁷ «Молва», 1831, № 26, стр. 24—30.

Итак, по крайней мере четыре из пятнадцати рецензий «Молвы» за 1831 год, впервые включенных С. Машинским в собрание сочинений С. Т. Аксакова, оказываются принадлежащими Н. И. Надеждину. А если учесть, что наиболее убедительно выглядят аргументация исследователя как раз там, где он доказывает внутреннюю взаимосвязь, тематическое и стилевое единство всех пятнадцати рецензий 1831 года, придется признать, что данные о принадлежности Надеждину четырех из пятнадцати рецензий можно с известным основанием распространить и на остальные одиннадцать. Конечно, для того чтобы это предположение превратилось в уверенность, требуются дальнейшие уточнения и подтверждения.

Для этого вернемся к рецензии на романтическую трагедию Грльшпарцера «Прародительница», о которой говорилось выше (стр. 137). Напомним, что схожесть некоторых замечаний этой рецензии с так называемой «афишной темой» с аналогичными замечаниями в рецензии на комическую оперу «Невеста» послужила для С. Машинского одним из поводов приписать последнюю Аксакову. Однако и здесь мы снова и снова сталкиваемся все с тем же затруднением: сама рецензия на «Прародительницу» напечатана анонимно. Стало быть, ее принадлежность Аксакову требует веских доказательств. Каковы эти доказательства?

«Авторство С. Т. Аксакова в отношении этой статьи подтверждается множеством аргументов, — сказано в комментарии. — Отметим прежде всего характеристику Мочалова как „актера-художника“... Чрезвычайно характерны для Аксакова и замечание об „односторонности“ и неровности мочаловского таланта, который способен переживать то могучие взлеты, то катастрофические неудачи... и резко отрицательная оценка фарсов Живописи...» (стр. 755). Итак, «множество аргументов» сводится, в сущности, только к двум: характеристике некоторых особенностей актерской индивидуальности Мочалова и Живописи. Рассмотрим эти аргументы.

Попытка объявить заслугой Аксакова возведение Мочалова в ранг «актера-художника» неосновательна. Даже самые рьяные педоброжелатели Мочалова (к числу которых, как известно, Аксаков не принадлежал) не посягали на это свойство мочаловского дарования, не отнимали у него права называться «актером-художником». Дальнейшее разъяснение, что Аксаков «подразделял актеров на два типа — художников и мастеров», тоже ничего не меняет, так как противопоставление актеров мочаловского типа каратыгинскому в данном случае не является предметом внимания рецензента. Что касается «неровности мочаловского таланта», его взлетов и падений, то оперировать этим как неотъемлемой принадлежностью критических убеждений Аксакова — и только Аксакова — просто бессмысленно. Редкая рецензия о Мочалове обходилась без сеговаций на это свойство его дарования. «... Я знаю, да и все знают, что на него... полагаются пельзя...» — писал о Мочалове, например, Надеждин.¹⁸

В погоне за иллюзорным, беспочвенным сходством С. Машинский упускает из виду реальные, бросающиеся в глаза различия характеристики Мочалова в бесспорных рецензиях Аксакова и в рецензиях, ему приписываемых. Беспорному Аксакову неизменно присуща сочувственная, в большинстве случаев — восторженная оценка Мочалова. О многих местах в роли Отелло Аксаков пишет: «Никакое искусство не может достигнуть такой степени совершенства...» (стр. 423). «Г-н Мочалов роль капитана Рогдаяна (в комедии А. Шаховского «Батюшкина дочка», — С. О.) играл не только как артист с талантом, но и с отличным искусством... с возможным совершенством...» (стр. 441). «Г-н Мочалов в роли Ф. Волкова (одноименный водевиль А. Шаховского, — С. О.)... был превосходен, а в некоторых местах «достиг неподражаемого совершенства» (стр. 460). В «Разбойниках» Шиллера Аксаков опять отмечает «прекрасную игру г. Мочалова в роли Карла Моора» (стр. 465). «Некоторые явления в этом спектакле Мочалова, по мнению Аксакова, «играли превосходно» и даже «неподражаемо» (там же). «Г-н Мочалов сыграл Пепзвестного, или Мейнау (в мелодраме А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», — С. О.) — превосходно!.. Артиста, который всегда так разыгрывал бы свои роли, поистине можно назвать жрецом в храме изящного искусства!» (стр. 595).

Только в двух случаях Мочалов в какой-то мере не удовлетворил критика. Но характерно, что даже говоря о неудачах Мочалова Аксаков не забывает отметить его «высокий талант». Говоря о шиллеровском Дон-Карлосе, Аксаков упоминает и о «совершенстве», с каким он мог бы исполнить эту роль, и о том, что «все-таки он имел минуты превосходные», «места... где был он прекрасен!» (стр. 509).

Другой отрицательный отзыв об игре Мочалова в комедии Бомарше «Севильский цирюльник», в сущности, даже нельзя назвать отрицательным, настолько он смягчен рядом оговорок. «Г-н Мочалов, о высоком таланте которого мы уже имели случай говорить, в роли графа Альмавивы не удовлетворил ожиданиям зрителей. Конечно, он был недурен, не портил и способствовал даже успеху пьесы, но не украсил ее...» (стр. 455).

Если теперь обратиться к рецензиям о Мочалове, которые впервые приписаны Аксакову, сразу же придется столкнуться с совершенно другой тональностью разго-

¹⁸ Там же, 1835, № 19, стр. 320.

вора между критиком и актером. Например, о спектакле «Севильский цирюльник», где Мочалов, по мнению Аксакова, «способствовал даже успеху пьесы», говорится совсем иначе: «Г-н Мочалов... остался тем же Мочаловым... прибавьте к тому невольность г. Мочалова и неумение быть знатной особой на сцене, и вы будете иметь совершенное понятие о том, как сыграл он графа Альмавиву» (стр. 569).

В рецензии на «Юрия Милославского» Загоскина-Шаховского Мочалову уделена одна довольно-таки пренебрежительная фраза: «О Мочалове совсем говорить нечего» (стр. 530). В другом месте другой статьи об этой роли сказано еще более резко, пренебрежительно, как никогда не сказал бы Аксаков: «Мочалов... в „Юрий Милославском“ не разделял даже со своими собратьями жалкого преимущества — возбуждать невинную зевоту» (стр. 531). Столь же уничижителен отзыв о Мочалове в мелодраме А. Дюма «Тереза, или Женевская сирота»: «Как ни маловажна роль Карла, но г. Мочалов был в ней по игре своей ниже ее несравненно» (стр. 556). Весьма скептически оценивается Мочалов и в шиллеровской трагедии «Мария Стюарт»: «Г-н Мочалов (Лейчестер) в стремлении к естественности перешагнул все возможные пределы и впал в комическую тривиальность» (стр. 574).

Тон всех этих скептических отзывов, конечно, никак нельзя приписать Аксакову. Во-первых, как это было уже показано, Аксаков отнесся к Мочалову с величайшей доброжелательностью. Во-вторых, Аксаков, по его собственным словам, неоднократно пытался закрепить личные дружеские отношения с Мочаловым (чего, кстати, нельзя сказать о Надеждине); в-третьих, вряд ли подобного рода отзывы могли бы побудить Мочалова написать специальное письмо издателю «Галатеи» с публичнейшим своей благодарности и полного уважения «к замечаниям г-на Аксакова».¹⁹

Кому же из театральных критиков «Молвы» могло быть в первую очередь свойственно именно такое резкое отношение к творчеству Мочалова? В первую очередь, конечно, Надеждину. Недаром автор новейшей книги о Мочалове Ю. Дмитриев в результате всестороннего обследования и сопоставления отзывов современной критики о великом трагике счел нужным заявить о «не сочувствующем Мочалову журнале „Телескоп“».²⁰

Чем объяснить резкость большинства известных нам отзывов Надеждина о Мочалове? Неужели при его чутком, органическом восприятии сценического искусства, при его враждебности основным принципам каратыгинской эстетики он мог «проглядеть» огромный талант Мочалова? Конечно, нет. Он сам неоднократно писал о великом таланте, коим природа наградила Мочалова. Но Надеждин окрестил Мочалова представителем сценического романтизма. А романтизм в любом виде (даже пушкинский) был для Надеждина непримлем. Как известно, Надеждин начал свое критическое поприще с провозглашения теоретической несостоятельности романтизма по отношению к современному искусству.

Аксаков, который в общем тоже не благоволил к романтизму, не был к нему столь непримирим. Он, например, никогда не стал бы посягать на гений Пушкина только из приверженности к определенной эстетической теории. Аксакова никто не заподозрил бы в неприязни к Мочалову. Надеждина же подозревать в этом были все основания. Да он и сам писал: «... никто не обвинит нас в пристрастии» к г. Мочалову (разумеется, здесь имелось в виду пристрастие дружеское).²¹ Поэтому неоднократные заявления в интересующих нас рецензиях: «Никто не может оспаривать у Мочалова таланта» (стр. 531); или: «О дарованиях г. Мочалова никто не спорит» (стр. 556) — под пером Аксакова выглядели бы просто нелепо, беспредметно. Только в устах Надеждина они были вполне оправданны. Так, публикуя вскоре в своем журнале во всех отношениях благожелательный (а по мнению редактора — чересчур снисходительный) отчет о петербургских гастроях Мочалова, Надеждин счел нужным сделать такое примечание: «Мы сами, при всей нашей строгости, охотно соглашаемся... насчет таланта, данного природою г. Мочалову. Но одного таланта довольно ли для артиста?»²²

Путаница в аксаковской оценке Мочалова, которая создается включением новых рецензий в его собрание сочинений, закономерно переплетается с другой неувязкой, на этот раз касающейся Щепкина. Зная неизменно высокую оценку, которую Аксаков дает Мочалову, трудно поверить, что ему может принадлежать суждение о «г-не Щепкине, как единственном артисте нашей труппы» (стр. 530).

Между тем обстоятельство вынуждают С. Машинского утверждать даже, что эта несообразная оценка «характерна» для Аксакова (стр. 755). В системе же взглядов Надеждина подобное высказывание никаких недоумений не вызывает, так как именно Щепкин был единственным актером, удовлетворявшим неизменным надеждинским требованиям одухотворенного, облагоустроенного реализма. «На г. Щепкина,

¹⁹ Павел Степанович Мочалов. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 70—71.

²⁰ Ю. Дмитриев. Мочалов — актер-романтик. Изд. «Искусство», М., 1961, стр. 66.

²¹ «Молва», 1833, № 149, стр. 594.

²² Там же, № 83, стр. 329.

и только на него одного на пустыре московской сцены» уповал Надеждин и в своей статье о «Ревизоре», и в других статьях.²³

На гораздо более близких позициях стояли оба критика в оценке выдающегося комика сцены В. И. Живокини. Многократные ссылки С. Машинского на решительное непринятие Аксаковым живокиниевских фарсов (см. стр. 755, 757, 760, 761, 762 и др.) при атрибуции сравнительно малоэффективны, так как и другие театральные критики «Телескопа» и «Молвы» (и опять-таки в первую очередь — Надеждин) были к этому тоже нетерпимы. Значит, здесь речь должна идти не столько о нетерпимости как таковой, сколько о ее оттенках.

Действительно, если внимательно сравнить суждения о Живокини несомненного и предположительного Аксакова, можно заметить не только бросающееся в глаза сходство, но и различия, хотя бы только в оттенках. Выпишем хронологически последовательно те и другие отзывы. Вот что говорит бесспорный Аксаков:

«Этот молодой артист (Живокини, — С. О.) заслуживает особенное уважение по любви к своему искусству и с каждым днем оправдывает общие надежды; он уже побеждает свою привычку к фарсам, обратился к натуре, простоте и доставляет нам удовольствие своим разнообразием и оригинальностью» (стр. 430).

«Отдавая полную справедливость стараниям г. Живокини, за долг считаем напомнить ему, что простосердечие не есть глупость, а шутство — не веселость» (стр. 443—444).

«... Мы с удовольствием заметили, что он понемногу отвыкает от фарсов и кривляний и что у него появляется истинный жар в игре. Поздравляем его; это плод труда и любви к искусству — теперь успехи его будут вернее» (стр. 460).

«Г-н Живокини очень хорош, кроме походки: зачем фарсы при такой прекрасной игре?» (стр. 491).

«Г-н Живокини играл... с большим успехом. Еще поменьше фарсов — и трудно будет пожелать лучшего исполнения...» (стр. 514).

«... Г. Живокини... буфонил крошечку поменьше» (стр. 587).

Замечания о Живокини в рецензиях, приписываемых Аксакову, казалось бы, похожи на процитированные. Иными здесь, пожалуй, являются только тон и стиль замечаний: они большей частью резче, категоричнее, отрывистее, что вообще присуще Надеждиному, особенно при сравнении его с Аксаковым.

Живокини «ознаменовал себя довольно плоскими фарсами и странным размахиванием рук во все стороны» (стр. 548).

«... Г. Живокини приметно отвыкает от фарсов, кои безобразили в угодность райку, талант его. На этот раз он играл с большим приличием и ровностию» (стр. 562).

«Г-ну Живокини немного недоставало к совершенству: крошечку б еще поменьше кривлянья и фарсов!» (стр. 565).

«Г-н Живокини слишком фарсил, слишком суетился и тем затмил несколько выражений, произнесенных им весьма удачно» (стр. 569).

«Г-н Живокини не полагал меры своим несносным фарсам» (стр. 575).

Мы выписали полностью и хронологически последовательно все замечания о фарсах Живокини. Еще лучше уяснить оттенки этих замечаний может, пожалуй, помочь сам Живокини, у которого есть воспоминания, почему-то редко учитываемые и еще реже используемые в научном обиходе (не попали они в данном случае и в поле зрения С. Машинского). Привлечь Живокини в свидетели тем более уместно, что он говорит именно о тех годах, которые нас интересуют. «От журнальных рецензентов, — пишет Живокини, — мне сначала немало-таки доставалось... Тогда писал о театре еще некто Василий Аполлонович Ушаков... Этот любил меня и бывало всегда спорил за меня с Надеждиным... С. Т. Аксаков был не за меня, но и не против...»²⁴

Если по отношению к Живокини можно говорить о разнице полутонов, оттенков (Надеждин — против, Аксаков — не за, но и не против), то разница в оценке актера Третьякова, актера в общем второстепенного, видна уже, что называется, невооруженным глазом. Тем удивительнее, что и оценку Третьякова С. Машинский пытается использовать для доказательства авторства не Надеждина, а Аксакова. Если обратиться непосредственно к высказываниям о Третьякове, нетрудно установить, что Аксаков подлинный не только неизменно к нему благожелателен, но и расценивает его как актера гораздо выше, чем Аксаков предполагаемый. «Г-н Третьяков, артист с истинным дарованием и, как нам известно, любящий свое искусство...» (стр. 424). Это первое мнение, высказанное в 1828 году, Аксаков не менял на протяжении всей своей театрально-критической деятельности. Даже самая негативная оценка Третьякова, имеющаяся у Аксакова, больше похожа на похвалу, чем на порицание. В рецензии на шиллеровских «Разбойников» говорится: «Все прочие лица, кроме Швейцера, были очень плохи. Даже (!!) и г. Третьяков, игравший Швейцера,

²³ Подробнее о личных и творческих взаимоотношениях Надеждина и Щепкина см. нашу статью «А. Б. В. и другие» в журнале «Русская литература» (1962, № 3, стр. 90—92).

²⁴ «Театральные афиши и антракт», 1869, 26 марта.

по-видимому, с большим успехом (ему хлопали и его вызывали), по нашему мнению, играл неудачно, хотя мог бы выполнить эту роль прекрасно» (стр. 465).

У Аксакова предполагаемого такой благожелательности нет и в помине. Он ироничен, резок, даже нетерпим к Третьякову. Это совершенно ясно из его опять-таки коротких, отрывчатых замечаний. В рецензии на грильпарцеровскую «Прародительницу» (о которой уже упоминалось) значится: «Бароним (Третьяков) на одре смертном был истиннее и естественнее, чем в добром здоровье» (стр. 534). Рецензия на переводную французскую комедию «Деревенский поэт...» заканчивается нотацией проштрафившемуся Третьякову: «... незнание ролей есть величайшая неучтивость перед публикой, которая платит деньги не за то, чтоб видеть, как артисты, даже с помощью суфлера, не попадают на прямую дорогу и расстраивают игру своих товарищей, исправных и вежливых» (стр. 549).

В рецензии на мелодраму Копебу «Гуситы под Наумбургом» из актеров только Третьяков вызывает раздражение критика (и снова по тому же поводу). Перечислив удачи некоторых исполнителей, он добавляет: «... зато г. Третьяков, игравший видное лицо Прокопия, совершенно не знал своей роли. Это нестерпимо!» (стр. 561). В рецензии на «Марию Стюарт» опять то же: «Г-н Третьяков (Паулени) пребыл верен своей привычке — не знать твердо ролей» (стр. 574). Наконец, говоря об исторической драме Ламартиьера «Вольные судьи...», критик, дойдя до Третьякова, опять-таки восклицает: «Г-н Третьяков... что сказать этому актеру? Некогда мы заметили ему, что не учить своих ролей значит быть неучтивым к публике; теперь уверяем его, что не знать роли значит не знать своих обязанностей, не уважать своего искусства, вредить своим товарищам и шутить над публикой» (стр. 572).

Итак, во всех рецензиях Аксакова Третьяков — «артист с истинным дарованием и, как нам известно, любящий свое искусство». «Другому» Аксакову, и опять-таки во всех рецензиях, это остается неизвестным. Он утверждает прямо противоположное: Третьяков «не уважает своего искусства», проявляет «величайшую неучтивость» по отношению и к товарищам и к публике.

Если у подлинного Аксакова нельзя обнаружить никаких упреков Третьякову за незнание ролей, то для Надеждина это предмет обычный. В одной из рецензий, по всем признакам явно принадлежащей Надеждину, говорится о Третьякове: «... он знал роль свою очень твердо! Такое давно неслыханное чудо подает весьма приятные надежды, что г. Третьяков... почувствовал наконец уважение, коим артист обязан к себе и к публике».²⁵

В другой рецензии, также явно принадлежащей Надеждину, снова повторяется: «Если б г. Третьяков знал еще потверже свою роль, то немногого осталось бы от него требовать: он играл очень естественно».²⁶ С той же самой претензией Надеждин обращается к Третьякову и по поводу спектакля «Горе от ума» (статя, это единственная из рецензий Надеждина, перепечатанная под его именем в советское время): «Платошечка представляет г. Третьяковым, который, верный своему обычаю, не захотел вытвердить нескольких слов, составляющих роль его».²⁷

Не более убедительна аргументация С. Машинского, числящего за Аксаковым рецензии, посвященные постановкам пьес известного водевиллиста 20-х годов А. И. Писарева. Комментарий упирает на «характерное интимно-дружественное отношение к памяти А. И. Писарева, ближайшего приятеля Аксакова» (стр. 758), на «характерные для него замечания о „незабвенном Писареве“» (стр. 760). Действительно, Аксаков был для Писарева ближайшим другом и единомышленником. Тесные приятельские отношения связывали их с зимы 1821—1822 года, когда Писарев пахотился еще в университетском благородном пансионе. Тогда, по свидетельству Аксакова, «все время, свободное от классного ученья», он проводил у него дома (стр. 49).

Для 20-х годов, когда собственно русский водевиль еще только пробивал себе дорогу, водевильные переводы и переделки Писарева с его обычно оригинальным куплетами были весьма заметным явлением в сценческом репертуаре. Бойкие, злободневные куплеты, остроумные шутки и каламбуры снискали автору немалую популярность. Но то ли из чувства беззаветной и безотчетной дружбы, то ли из-за недостаточной критической строгости и взыскательности (а, пожалуй, и от того и от другого) Аксаков был явно склонен преувеличивать масштабы дарования Писарева. В «некрологии» он даже готов был «ожидать от него комедий арстофановских» (стр. 405). Подобную гиперболу еще можно как-то объяснить спецификой некрологического жанра. Но даже в своих воспоминаниях, тридцать лет спустя, когда историческая перспектива уже вполне отчетливо обозначила размеры таланта Писарева, Аксаков продолжал твердить о «великих надеждах», связанных с его «необыкновенным умом» и «многосторонним талантом» (стр. 143).

Эта оценка так или иначе присутствует во всех бесспорных высказываниях Аксакова о Писареве. Так, например, о самом обычном, далеко не лучшем водевиле «Пять лет в два часа, или Как дороги утки», «переделанном с французского незаб-

²⁵ «Молва», 1832, № 7, стр. 27.

²⁶ Там же, 1831, № 43, стр. 270.

²⁷ А. С. Грибоедов в русской критике. Сборник статей. Гослитиздат, М., 1958, стр. 68.

венным А. И. Писаревым», Аксаков пишет: «Какая легкая острота, непринужденная игра слов! Без всякой натяжки или работы! И на французском языке так написанный водевиль заслужил бы похвалы, а на русском это подвиг немаловажный в отношении к слогу» (стр. 427).

Итак, весьма заурядный водевиль представляется Аксакову подвигом немаловажным...

Надо отдать должное объективности С. Машинского. Как автор вступительной статьи к собранию сочинений Аксакова он вполне трезво оценивает не столь уж редкие промахи его критической мысли, в частности и то, что Аксаков видит в Писареве «чуть ли не гениального комедиографа, от которого можно было ожидать „комедий аристофановских...“» «Аксаков был, несомненно, искренне убежден в истинности своих приговоров. Они — отражение незрелости и противоречивости его общеэстетической позиции» (т. 1, стр. 18).

Как же соотносится эта оценка Писарева, принадлежащая подлинному Аксакову, с оценками в рецензиях, приписанных ему С. Машинским? Конечно, выгоднее всего сопоставлять оценки одних и тех же водевилей. К сожалению, таких сопоставлений можно сделать всего одно-два.

Даже на склоне лет, в своих воспоминаниях, Аксаков считал, что опера-водевиль «Три десятка...» должна была «по своим прекрасным куплетам доставить Писареву новое торжество» (стр. 146). Между тем автор рецензии 1831 года, даже не имея еще преимуществ исторической перспективы, гораздо более сдержан и потому справедлив в оценке данного водевиля. «Эта пьеса, хотя несколько растянутая, довольно занимательна по своему содержанию» (стр. 556).

Итак, с одной стороны — «торжество», с другой — только некоторая «занимательность». Конечно, если бы эволюция взглядов Аксакова шла от «торжества» к «занимательности», это могло бы объясняться корректирующим влиянием времени, тридцатью прошедшими годами. Явление обратного порядка никак объяснить нельзя.

Более разительный пример несообразности представляет собой оценка другого водевиля Писарева — «Две записки». В 1831 году Аксаков — якобы Аксаков — сумеет более или менее объективно разобраться в этом произведении: «Между некоторыми возобновленными водевилями г. Писарева мы с сожалением заметили одно из плохих его произведений: „Две записки“. В ней всем пожертвовано для двусмысленностей, любовных райку» (стр. 569). Так писал якобы Аксаков под свежим впечатлением тяжелой для него утраты комедиографа «аристофановского» масштаба.

Четверть века спустя, когда никто уже не рискнул бы сравнить Писарева с Аристофаном, этот же водевиль вдруг неожиданно-негаданно вырос в глазах Аксакова. «Этот водевиль, — читаем мы в воспоминаниях, — слабее других писаревских водевилей, но куплеты, как и всегда, были остроумны, ловки и метки» (стр. 90).

Остается снова повторить: обратная эволюция в оценке этого водевиля была бы в какой-то мере естественна; та же, которая вытекает из нынешнего собрания сочинений Аксакова, — несообразна, бессмысленна. На самом деле в первой формулировке (упоминание о двусмысленностях) можно узнать характерную, типическую примету Надеждина, о чем будет подробнее сказано ниже.

Еще на одну деталь, тоже весьма существенную для атрибуции, С. Машинский внимания не обратил. В безымянной рецензии говорится: «Наблюдая за ходом водевиля, в третьем акте мы заметили, что чего-то недоставало в полноте и ясности действия, и не прежде разгадали себе эту странность, как по окончании представления. На афише между действующими лицами значился: Брант... — г-н П. Степанов. На этот раз мы не видели г. Степанова на сцене, следовательно, соображая сие обстоятельство с замечанием нашим, изложенным выше, заключаем, что целое явление не было разыграно в конце второго акта, и это подтвердили нам видевшие представление сего водевиля во времена оны» (стр. 557).

Трудно себе представить, что это мог написать Аксаков. Ведь Писарев всегда советовался с ним, делился всеми своими драматургическими замыслами. Аксаков был одним из самых первых читателей и почитателей его сочинений. По просьбе самого Писарева Аксаков стал «душеприказчиком» литературного наследия водевиляста. Аксаков сам говорил, что никто не знает Писарева лучше его (стр. 697). Наконец, именно Аксаков из «многих прекрасных куплетов» этого водевиля опубликовал впоследствии еще и «никому неизвестные» (стр. 147). И вот этому самому Аксакову (и не через тридцать лет, а через три года после смерти Писарева) с таким трудом удается установить отсутствие в спектакле целого явления, и то благодаря помощи людей, «видевших представление сего водевиля во времена оны».

В числе доказательств С. Машинского фигурирует не только пиетет опозимного критика к памяти «незабвенного Писарева», но также вражда к здравствующему Н. Полевому, редактору-издателю «Московского телеграфа», и одному из его наиболее активных сорудников по театральной части В. Ушакову.

Можно ли сказать, что Надеждин был более благосклонен к Н. Полевому и В. Ушакову, чем Аксаков? Отнюдь нет. Утверждать можно только обратное.

Буквально с первых же шагов Надеждина на литературно-критическом поприще завязалась необычайно резкая, ожесточенная борьба его с Полевым. Это была борьба

двух разных эстетических направлений, которая в дальнейшем усугубилась еще взаимными оскорблениями редакторов-издателей двух конкурирующих журналов. Не вызывает никаких сомнений, кто предводительствовал в войне с Н. Полевым. Достаточно сослаться на такого авторитетного в этом вопросе свидетеля, как Ксенофонт Полевой. Брат и ближайший помощник редактора-издателя «Московского телеграфа» впоследствии писал: «Вокруг Надеждина образовался особый кружок ненавистников Н. А. Полевого, которые действовали в духе своего предводителя».²⁸

Не более основательна и ссылка на перепалку с театральным критиком В. Ушаковым. Мотивируя, например, принадлежность Аксакову рецензии на постановку «Севильского цирюльника», С. Машинский в качестве одного из основных аргументов выдвигает характер полемики с В. Ушаковым. «Ушаков — давнишний антагонист Аксакова, не раз выступавший против него с резкими полемическими статьями. . . Аксаков пишет о придирках В. У., что они „смешны и совершенно в духе логики и вкуса г-на В. У.“ Здесь несомненный намек на то, что „логика и вкус“ В. Ушакова давно уже знакомы автору статьи» (стр. 761).

Действительно, все это абсолютно верно. Но не только Аксакову приходилось еще до 1831 года неоднократно скреплять критические шпаги с В. Ушаковым. Что его полемические приемы достаточно хорошо были известны и редактору «Телескопа», может засвидетельствовать хотя бы рецензия Надеждина на повесть своего давнего антагониста «Киргиз-Кайсак». (К слову, эта рецензия — свидетельство принципиальности Надеждина, который, в отличие от многих журналистов того времени, мог в своих суждениях подниматься выше личных счетов и отношений). «Произведение сие, — признается Надеждин, — примиряет с ним публику, коей терпение истощал он широковетательным многоглаголанием, под сению „Телеграфа“; и рецензент „Телескопа“, которого он неутомимо преследовал во всех своих предисловиях — то щипком, то рывком — отомщает ему теперь торжественною благодарностью за удовольствие, доставленное „Киргиз-Кайсаком“, в коем не стыдится признаться».²⁹

Как уже упоминалось (стр. 139), в числе доказательств авторства Аксакова С. Машинский ссылается на «реверансы перед „нынешним театральным начальством“, которым как раз в 1831 г. стал близкий друг Аксакова М. Н. Загоскин» (стр. 759). Однако и в этом отношении Аксаков не имеет ровно никаких преимуществ перед Надеждиным. Журналы Надеждина (по крайней мере в первые годы издания) неизменно пели дифирамбы Загоскину, сам редактор-издатель постоянно именовал его «первым нашим романистом». (По свидетельству М. Погодина, отчасти это делалось в пику Булгарину). Что касается личных отношений, то и здесь близость Загоскина к Аксакову едва ли была более тесной, чем близость к Надеждину. Достаточно сказать, что Надеждин даже переселился в дом к Загоскину. О степени и характере непринужденно-дружеского общения Загоскина с Надеждиным наглядно свидетельствует хотя бы такой эпизод из воспоминаний актера и драматурга Н. И. Куликова, бывшего ученика Надеждина по театральному училищу (где, кстати, Загоскин был непосредственным начальством Надеждина). «Разбогатевший романист, — пишет Н. И. Куликов о Загоскине, — купил прекрасный. . . дом. . . Главные комнаты служили для залы, гостиной, столовой и его огромного, великолепно отделанного кабинета; а в верхних отделениях, с одной стороны, помещались дети и воспитанница его жены, а с другой — профессор Николай Иванович Надеждин. . .

Однажды утром я сидел у Н. И. Надеждина. Вбегает Загоскин с бумагой и карандашом в руках, растрепанный, в одном халате, с распахнутой грудью. . . Не видя, вероятно, по близорукости постороннего лица и даже не сказав „здравствуй“, он обращается с десятком вопросов к Надеждину. . . Терпеливая, живая энциклопедия, — Н. И. Надеждин, продолжая просматривать мою тетрадь, отвечал ему, не задумавшись».³⁰

Из остальных сколько-нибудь существенных аргументов заслуживает внимания разве что приписываемая Аксакову борьба с представителями «старой школы», «прославившейся ужасными завываниями» (стр. 761), и «столь характерное для него (т. е., по мнению С. Машинского, Аксакова, — С. О.) ироническое отношение к „верованиям старой театральной школы“ с ее склонностью к „завываниям“ и „распеваниям“, и ратование за „простое и естественное произношение стихов“, за „верность натуре“. . .» (стр. 762). Вряд ли есть настоятельная необходимость доказывать, что все это в не меньшей, а еще в большей мере присуще Надеждину, автору статей, подписанных псевдонимом «П. П.» (кстати, и С. Машинский не признает их аксаковскими). Ведь именно Надеждин положил начало решительному походу против каратыгинской, антиреалистической эстетики.

Об остальных аргументах, вроде того, что «артист балета должен уметь раскрывать чувства и переживания своих героев, что выражение лица, мимика исполни-

²⁸ Ксенофонт Полевой. Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого. В кн.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Изд. писателей в Ленинграде, [1934], стр. 264.

²⁹ «Телескоп», 1831, № 3, стр. 384.

³⁰ Н. И. Куликов. Театральные воспоминания. «Искусство», 1883, № 5, стр. 55.

теля должны соответствовать выражению танца» (стр. 756), даже и говорить нечего, настолько в них нет ничего индивидуально аксаковского. Не могут восприниматься как «аргумент» и совпадения в описании «голоса и внешности» актера Бауштышева (стр. 759). Один и тот же голос, одна и та же внешность — стало быть, и обрисовка этого голоса и этой внешности могли оказаться похожими.

В поисках доказательств С. Машинский иногда обращается не только к содержанию рецензий, но и к лингвистическим, вернее — лексическим сопоставлениям, которые, по его мнению, также могут свидетельствовать в пользу авторства Аксакова. Таких доказательств очень немного — всего три, и все они, к сожалению, тоже ничего доказать не могут, так как признаки, лежащие в их основе, не могут почитаться неотъемлемой принадлежностью только Аксакова. Словосочетание «отлично хорошо» («„Я — мой брат“ разыгран был *отлично хорошо*» (стр. 758), т. е. в смысле «отменно хорошо»), которое С. Машинский полагает специфически аксаковским, на самом деле таковым не является. И вообще в 20—30-х годах XIX века оно встречается не так уж редко. Это же словосочетание в аналогичном контексте присутствует, например, в рецензии, подписанной инициалами «И. Т.» («Молва», 1831, № 7, стр. 12), в статье о наборе в Московский университет («Молва», 1834, № 40, стр. 201), в статье о «Недоросле», явно принадлежащей Надеждину («Вестник Европы», 1829, № 15, стр. 206), а также в одном примечании, подписанном им («Молва», 1832, № 43, стр. 171). Примеры можно было бы умножить («Молва», 1831, № 44, стр. 281, и др.). Добавим только, что аналогичное, но еще более странное для современного слуха словосочетание «отлично дурно» встречается, скажем, в одной из рецензий Н. С. Селивановского («Молва», 1832, № 36, стр. 142).

Никак не может почитаться специфически аксаковским выражение «пославка пьесы» (вместо «постановка»), также встречающееся во многих рецензиях, в том числе и надеждинских («Молва», 1831, № 27, стр. 13; № 42, стр. 252; 1836, № 9, стр. 260; «Телескоп», 1831, № 20, стр. 600, и т. д.).

«Характерной стилистической дегалью» именно для Аксакова С. Машинский считает фразу, адресованную Живокини: «*крошечку еще поменьше кривлянья и фарсов*» (стр. 760). Здесь акцент сделан на слове «крошечка», имеющемся в одной из бесспорных рецензий Аксакова. Однако вряд ли и эту деталь можно считать достаточной для атрибуции. Ведь аналогичные выражения есть и у Надеждина: «крошка литературного нашего мира» («Вестник Европы», 1829, № 3, стр. 216), «крошка дела» («Молва», 1836, № 16, стр. 98), «любопытная кроха старины» («Молва», 1831, № 50, стр. 379) и т. д.

Итак, обе системы аргументации — и от содержания, и от стилистических примет — в конечном счете не достигают цели. При этом следует особо подчеркнуть одно важное обстоятельство. То, что та или иная из примет, взятая в отдельности, соответствует не только Аксакову, но и Надеждину (Надеждину нередко даже больше, чем Аксакову), строго говоря еще не решает вопроса окончательно. По вот то обстоятельство, что все аргументы без исключения, взятые вместе, соответствуют Надеждину больше, чем Аксакову, заставляет отдать предпочтение Надеждину. Написанный же редактором-издателем «Молвы» «Ответ „Листку“», содержащий указание на принадлежность ему ряда рецензий из интересующего нас цикла, придает предположению силу уверенности.

Кроме того, в рецензиях, приписанных Аксакову, С. Машинский прошел мимо ряда примет, которые соответствуют уже одному только Надеждину и никак не могут быть соотнесены с Аксаковым.

С. Машинский не обращает внимания на встречающиеся в рецензиях латинские выражения (стр. 552, 571), что, как было уже отмечено, совершенно не свойственно Аксакову, зато в высшей степени характерно для Надеждина, называвшего себя «смертным охотником» до латинских сентенций.³¹ При этом одно из них — «пес plus ultra» (стр. 571) — очень часто употреблялось, можно сказать, было излюбленным у Надеждина («Телескоп», 1831, № 13, стр. 102; 1832, № 6, стр. 244; «Молва», 1832, № 34, стр. 133, и др.). Не характерно для Аксакова, но опять-таки очень характерно для Надеждина пристрастие к слову «рама» («тесная водевильная рама» — стр. 567; «портал, представляющий... раму» — стр. 538), встречающемуся у Надеждина почти в каждой его статье. То же самое следует сказать о противопоставлении «вещественной» и «невещественной» стороны явлений (стр. 545) и некоторых других словоупотреблениях.

Нельзя не обратить внимания на исключительную неприязнь автора рассматриваемых рецензий ко всякого рода рискованным положениям, сценическим вольностям. Касаясь переделанного с немецкого водевиля Ф. Кони «Я — мой брат», критик напоминал, «что на плоскостях и неблагопристойностях дальше райка не уедешь», что, по его мнению, водевиль полон «галиматый, напичканной всевозможными барбаризмами, солецизмами, германпзмами, плоскостями и неблагопристойностями» (стр. 552). (Кстати, эта фраза весьма и весьма негипична для Аксакова, всегда чуждавшегося «ученой», академической фразеологии). По поводу одного из текстов

³¹ «Вестник Европы», 1829, № 23, стр. 211.

Писарева (того самого, которого Аксаков сравнивал с Аристофаном) в рецензии на оперу «Три десятка...» сказано: «...мы скорее порадовались бы, если б не пелл... двуличного куплета о том, что бывает с девушкой на другой день ее замужества» (стр. 558).

Особенно преследует критик как оскорбление строгих нравственных правил весьма, впрочем, умеренные в те времена переодевания актрис на сцене, к слову сказать, продиктованные большей частью смыслом и ходом драматического сюжета. «Вообще пьесы, в которых одеваются и раздеваются на сцене, не очень ладят с приличием: нам бы не хотелось слышать в другой раз ни этого громкого хохота, ни сильного аплодисмана, последовавшего за хохотом, при раздевании Церлины» (стр. 546).

Выходит, что не только предыдущие протесты критика против вольностей на сцене, но и это последнее замечание в адрес Репной — исполнительницы роли Церлины в опере «Фра-Диаволо» — принадлежит Аксакову, которому, в отличие от Надеждина, не свойственна была столь повышенная, пожалуй, какая-то особенная чувствительность к «проблеме» сценических раздеваний и переодеваний. Но если допустить, что это Аксаков, то почему Надеждин в своем «Ответе „Листку“» так ученически прилежно повторяет якобы аксаковские упреки Репной, подчеркивая, что она «поддельвалась под вкус некоторой части публики, расположенной с рукоплесканиями принимать всякую вольность на сцене».³²

Как может принадлежать Аксакову суждение насчет Репной—Церлины в опере «Фра-Диаволо», то самое суждение, о котором Надеждин в своем «Ответе „Листку“» заявил: «Что игра нашей Церлины отзывалась именно тем, что мы о ней сказали в своем суждении, на то у нас есть неоспоримые доказательства; вот они: 1) при раздевании, во втором акте, ножки Церлины и платье напомнили публике невежливый сук по одежде Душеньки в поэме Богдановича. К счастью, благонравные зрители на этот раз отделились одним только страхом; но громкий и продолжительный хохот... и потом рукоплескание еще продолжительнейшие, ясно доказали, что страх этот не имел основания. По этой-то причине мы и вооружились против раздеваний на сцене, которые всегда в разладе с стыдливостью, должны быть выполняемы весьма осторожно и только для вида...»³³

Автор рецензии на «Фра-Диаволо» упрекал Репину: «...с кем раскланивалась и прощалась г-жа Репина, улегшись в постелю? На сцене никого не было, а об опасном соседстве Фра-Диаволо к его товарищей ей знать не следовало» (стр. 546). «Листок» оспорил это, согласно С. Машинскому, якобы аксаковское замечание. Но в «Ответе „Листку“» не Аксаков, а Надеждин все разъяснил и обосновал. «... В тексте оперы Церлина засыпает с мыслию о женихе своем Лоренцо и сквозь дремоту говорит ему заочно: „Прости, мой друг, прости“. Г-жа Репина, вероятно из угождения лучшему обществу, переделала это место по-своему: как лунатик, она приподнялась на постели, несколько раз поклонилась публике и с улыбкой проговорила: „прощайте-сь, прощайте-сь“. Как это простодушно, как мило...»³⁴

У Надеждина в обоих случаях свой собственный «плебейский» подход, отличный от позиции Аксакова, который вполне терпимо относился к светским условностям на сцене.

В рецензии на комическую оперу А. Княжнина «Девшник, или Филаткина свадьба...», включенной в собрание сочинений Аксакова, есть такое замечание по адресу актрисы Лисициной: «Соломонида играла Лисицына, и при всем уважении к ее таланту мы должны сказать — она играла неудачно. Протяжный разговор совершенно нейдет к этой скороговорной роли. Думаем, что г-жа Кавалерова была бы тут превосходна и совершенно на своем месте» (стр. 553).

С. Машинский опять-таки не заметил или не учел, что рецензент «Листка», скрывшийся под псевдонимом «Лев Драмин», попытался оспорить это замечание и что не кто иной, как Надеждин, признав это замечание своим, обосновал его и развил. «... Мы должны сказать другому Рыцарю пустого „Листка“, г. Льву Драмину, ратовствующему там и вкось и криво, что „Молва“ не оспаривает отличных дарований г-жи Лисициной, хотя и уверена, что найдутся многие роли, которые другие актрисы разыгрывают гораздо лучше г-жи Лисициной, а к таким ролям принадлежит именно роль Соломониды из „Девшника“. Г-жа Лисицина имеет непобедимую привычку говорить протяжно; у Соломониды второе слово почти обгоняет первое — этого г-жа Лисицина никак не может выполнить. Говоря протяжно, нельзя задохнуться; а г-н Лев Драмин благоволил вспомнить, что автор пьесы не редко заставляет Старосту говорить своей жене: „Соломонида! Переведи дух“. Итак замечание наше о игре г-жи Лисициной в „Девшнике“, вопреки мнению г. Драмина, совершенно беспристрастно, и мы доказали ему это — даже „не переводя дух“».³⁵

³² «Молва». 1831, № 26, стр. 25.

³³ Там же, стр. 25—26 (курсив наш, — С. О.).

³⁴ Там же, стр. 26.

³⁵ Там же, стр. 29—30 (курсив наш, — С. О.).

Кстати, эта реприза старосты — «Соломонид! Переведи дух» — пришлась очень по вкусу Надеждину. Года через три, полемизируя с Сенковским, он напишет, что тот, «запыхавшись, одоляется „перевести дух“, подобно Соломониде».³⁶

Таким образом, статья о комедии-водевиле «Повара-дипломаты» (частью которой является рецензия на «Девушник») опять-таки несомненно принадлежит Надеждину.

С. Машинский располагает и свободно оперирует многими фактами, относящимися к театрально-критической деятельности Аксакова. Однако выводы, которые напрашиваются из этих фактов для определения автора ряда рецензий, он как-то обходит. Попробуем, к примеру, сопоставить характер театрально-критической деятельности Аксакова в «Московском вестнике» и «Молве». Исследователь совершенно справедливо утверждает: «Особенно близкими были отношения Аксакова с „Московским вестником“...» «Аксаков не просто сотрудничал в „Московском вестнике“, но был фактическим руководителем его театрального отдела», «человеком, наделенным редакторскими полномочиями» (стр. 736—737). Ну, а в «Молве»? Выполнял ли он здесь редакторские или издательские функции? С. Машинский на этот счет опять-таки вполне справедливо пишет: «Формально „отстранившись“ от участия в соиздании „Телескопа“ и „Молвы“, Аксаков принимал, однако, деятельное участие в „Молве“ в качестве автора и, более того, главного автора (по крайней мере в первые два года) ее театрального отдела» (стр. 739).

Предположим, что Аксаков действительно был не просто автором, а основным автором театрального отдела «Молвы» и не только во второй, но и в первый год издания (хотя это, как мы уже видели, противоречит некоторым заявлениям и Аксакова и Надеждина). Но даже по признанию самого исследователя в отличие от «Московского вестника» в «Молве» Аксаков был только автором, а не редактором. Почему же в таком случае С. Машинский, не задумываясь, включает в собрание сочинений ряд рецензий, автор которых совершенно явно берет на себя редакторские функции?

Никакие натяжки не помогут объяснить принадлежность Аксакову в известном смысле программного, явно редакционного заявления по адресу артистов, недоброжелательной критикой «Молвы», причем в этой тираде речь идет уже не о частностях, не о каких-то отдельных рецензиях, а о всей театрально-критической линии «Молвы». Вот это редакционное заявление: «До „Молвы“ доходят сетования артистов на строгость ее критики; однажды мы всегда объяснимся по этому случаю. С равной готовностью хвалим мы достойное одобрения, с какою осуждаем заслуживающее порицания. В этом отношении мы руководствуемся вкусом и беспристрастием, а не посторонними какими-либо причинами. Цель наша содействовать своими замечаниями успехам российской сцены, которой желаем сравниться с знаменитейшими театрами Европы и даже превзойти их. Руководствуясь таким благородным чувством, мы всегда будем глухи к жалобам провинившихся артистов, к просьбам дружбы, к воплю всяких посторонних отношений. Мы не принесем им на жертву благородного искусства, процветание коего в любезном отечестве нашем необходимо будет содействовать просвещению оно» (стр. 558).

Для окончательного уяснения вопроса добавим, что никаких подобного рода редакционных заявлений в подлинных статьях и рецензиях Аксакова, опубликованных в «Молве», не было, да и не могло быть. Надеждин же в следующем номере «Молвы» прямо и недвусмысленно заявил о принадлежности ему самому этого редакционного заявления: «В последнем номере „Молвы“ мы объявили благородную причину нашего строгого, но беспристрастного суда об игре здешних артистов: эта причина истинная, а потому мы при ней и остаемся...»³⁷ Здесь же, в «Ответе „Листку“», Надеждин вновь объяснил, что строгость его суда направлена против самолюбия «некоторых наших артистов, предпочитающих ничтожные расчеты себялюбия успеху российской сцены, любви к искусству и стяжанию прочной славы, столь драгоценной для истинного дарования...»³⁸

Итак, нам остается повторить вывод, к которому мы пришли в процессе исследования: Аксаков — театральный критик был сотрудником «Молвы» не в 1831, а в 1832 году, что впоследствии нашло отражение в его псевдониме «Сотрудник „Молвы“ 1832 года». Нет также никакого смысла подвергать сомнению и свидетельство Надеждина о том, что его интенсивная или, как он сам выразился, «шумная» театрально-критическая деятельность началась в 1831 году. Оба эти показания подтверждаются объективным анализом театрального отдела «Молвы» как 1831, так и 1832 года.



³⁶ «Телескоп», 1834, ч. XXI, стр. 265.

³⁷ «Молва», 1831, № 26, стр. 27.

³⁸ Там же, стр. 24.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

В. АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ

БЫЛО ЛИ ИЗВЕСТНО «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» В НАЧАЛЕ XIV ВЕКА

После того как в московском пожаре 1812 года вместе с другими рукописями А. И. Мусина-Пушкина погиб и рукописный сборник, в котором содержался единственный список начала XVI века «Слова о полку Игоре», для исследования этого памятника исключительно важное значение приобрел каждый письменный след его в литературе предшествующих веков.

Старший отголосок «Слова» был обнаружен в 1813 году К. Ф. Калайдовичем в виде записи на псковском пергаменном Апостоле 1307 года из собрания Синодальной библиотеки (старый шифр этой рукописи 19/кд 722, новый — № 45).

На последнем листе рукописи писец Домид сообщил, что игумен Иосим подарил этот Апостол монастырю св. Пантелеймона, и рядом добавил следующую запись: «Сего же лета бысть бой на Русской земли, Михаил с Юрьем о княжене Новгородское. Прп сих князех сеяшется и ростяше усобицамц, гыняше жизнь наша, в князех которы, и веци скороташася человеком». В «Слове о полку Игоре» соответствующий эпизод читается так: «Тогда, при Олзе Гориславичи сеяшется и растяшеть усобицами, погибашеть жизнь Дажьдбожа внука; в княжих крамолах веци человеком скраташася». 13 декабря 1813 года Калайдович известил об этой находке А. И. Мусина-Пушкина, предварив свое сообщение такими словами: «Я уверен, что время, от коего зависит скрывать и открывать, явит нам неоспоримые доказательства ее (Песни Игоровой, — В. А.—И.) достоверности, подобно одному, недавно мной найденному в Апостоле... 1307 года». Приведя запись на Апостоле и параллельный ей текст из «Слова», Калайдович писал: «Вы изволите усмотреть из сравнения, что сие любопытное место столь сходно одно с другим, что кажется игумен Зосима имел пред собою Песнь Игоре, незадолго пред ним сочиненную».¹

У исследователей «Слова» прочно установилось мнение о связи записи 1307 года с его текстом. Однако возрождение скептического отношения к древности «Слова» сказалось и на оценке записи 1307 года. А. А. Зимин не отрицает близости отрывка «Слова» и записи 1307 года, но утверждает со всей решительностью, что рукопись псковского Апостола была в руках у Мусина-Пушкина, который «редактировал» текст сочинения Иоупя Быковского и вставил в него, несколько изменив, запись писца Домида. Даже признав, после сделанных ему возражений, что псковский Апостол не мог быть в 1791 году прислан в канцелярию Мусина-Пушкина из Дмитриевского монастыря, так как с 1679 по 1788 год он уже находился в Москве в Типографской библиотеке, а в 1788 году был в числе 469 рукописей передан отсюда в Синодальную библиотеку, А. А. Зимин в заключительном слове, завершившем обсуждение его концепции, утверждал, что «Мусин-Пушкин мог пользоваться рукописями Синодальной библиотеки и не был упомянут в числе других читателей потому, что был „не простой посетитель, а обер-прокурор Синода“».²

А. И. Мусин-Пушкин был обер-прокурором с 1791 по 1797 год и жил в это время в Петербурге, где, по его словам, «несколько лет занимался... разбором и переложением оных Песни на нынешний язык».³ Синодальным собранием рукописей он мог пользоваться лишь во время коротких приездов в Москву, причем бесконтрольно, в отличие от других читателей, по мнению А. А. Зимина, он имел доступ к этому собранию лишь с 1791 года. Учитывая, что в 1792 году в печати появилось первое кос-

¹ Калайдович не сумел прочесть скрытое тайнописью имя писца «Домид» и посчитал писцом «игумена Зосиму», подарившего эту рукопись монастырю. См.: П. А. Безсонов. Константин Федорович Калайдович. «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1862, кн. 3, стр. 97—98.

² Обсуждение одной концепции о времени создания «Слова о полку Игоре». «Вопросы истории», 1964, № 9, стр. 134.

³ К. Калайдович. Биографические сведения о жизни, ученых трудах и собраниях российских древностей графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина. «Записки и труды Общества истории и древностей российских», ч. II. М., 1824, стр. 36.

венное указание на «Слово о полку Игореве»,⁴ придется допустить, что к этому времени Мусин-Пушкин уже успел отредактировать его и сделать вставку, используя Апостол 1307 года: если бы он не «доделал» к этому времени текст Иоилы, он не стал бы распространять о нем сведения. И так, в течение одного года Мусину-Пушкину следовало настолько овладеть поэтическим строем «Слова», чтобы найти место для вставки и переделать текст Домида в точном соответствии с поэтикой памятника, а главное — прежде всего найти псковскую запись.

Типографское собрание поступило в Синодальную библиотеку в 1788 году со своей краткой описью, не слилось с ее основным собранием, и только в 1813 году началось научное описание псковско-новгородских рукописей, переданных из Типографской библиотеки. В краткой описи запись на Апостоле 1307 года не была воспроизведена, сама же богослужебная книга для Мусина-Пушкина не представляла интереса, и у него не было основания обращаться к ней. В этом собрании было достаточно рукописей исторического содержания, которые скорее могли бы обратиться на себя его внимание.⁵

Допустим все же, что по какой-то случайности Апостол 1307 года попал в руки А. И. Мусина-Пушкина и был им настолько внимательно рассмотрен, что замечена была и запись Домида, а затем эта запись, в слегка переделанном виде, была включена в текст «Слова». Каким же в таком случае искусным притворщиком был Мусин-Пушкин, если он сумел так сдержанно-спокойно ответить К. Ф. Калайдовичу на его сообщение 1813 года о «надписи», найденной им на Апостоле 1307 года, и прямом сопоставлении этой «надписи» со «Словом о полку Игореве». И вместе с тем как же мог Мусин-Пушкин, если он действительно «архаизировал» сочинение XVIII века с помощью цитаты 1307 года, не воспользоваться сообщением Калайдовича и не поднять шум о его находке 1813 года, поразительное сходство которой со «Словом» могло подтвердить, что поздний в 1800 году текст его — действительно «Ироицкая песнь... писанная старинным русским языком в исходе XII столетия»? Ведь фальсификатору так удобно было бы публикацией «надписи» 1307 года сразу пресечь все сомнения скептиков в подлинности «Слова». Об этих сомнениях ему напоминал Калайдович в том самом письме, в котором сообщалась и запись 1307 года. Однако Мусин-Пушкин считал излишними всякие доказательства древности «Слова»; после пожара, уничтожившего многие древние рукописи и монеты его собрания, он с глубокой обидой воспринимал сомнения в том, какую большую ценность представляла его погибшая коллекция древностей. И так, запись 1307 года оказалась опубликованной Калайдовичем, по его собственной инициативе, лишь в 1818 году.⁶

А. А. Зимин утверждает, будто совпадающий с записью 1307 года текст является в «Слове» «вставкой», включенной Мусиным-Пушкиным в сочинение XVIII века. Есть ли основание для такого утверждения?

Прежде всего рассмотрим вопрос о том, представляется ли запись писца Домида, историческая по содержанию и облеченная в знакомую начитанному книжнику литературную форму, чем-то исключительным на фоне других записей на псковских культовых книгах XIII—XV веков. Обращаясь к пергаменным псковским культовым рукописям, перешедшим в течение XVII века в Синодальную библиотеку, мы убеждаемся, что псковские писцы и владельцы рукописей делали на них не только обычного типа записи, сообщавшие, где, при каких церковных и мирских властях книга была переписана, и просившие читателей «исправлять», если пиaseц в чем-либо ошибся, а не «клясти» его за «помилки».

На Прологе XIV века почерком того же времени сделана выписка из летописи: «в лето 6645 месяца февраля в 13 день преставился благоверный князь Всеволод Мстиславль во Пльскове граде и положен бысть в святей Троици» (стр. 80). На Прологе 1383 года пиaseц после обычного сообщения о том, при каких властях и на чьи средства он трудился, после просьбы о свисхождении к его опыткам, приписывает: «того же лета взяшь тотари Маскву город на Руси. Аминь» (стр. 83). На пергаменном Апостоле 1309—1312 годов сын писца во вкладной записи добавляет: «В то же лето бысть знамение в луне. Аминь. Писал бых еще, нъ възсмеютмися» (стр. 140). Эта концовка показывает, как хотелось бы еще о чем-то рассказать писцу, не смущавшемуся тем, что это книга, которую он жертвует в церковь «собе в здравие» и «всему племени своему» и «на память» «всему племени своему изъмершим» (стр. 140). На пергаменной Минее служебной 1424—1425 годов обычная запись писца переходит в летописного характера заметки: «Того лета свершины бысть перси

⁴ П. Н. Берков. Заметки к истории изучения «Слова о полку Игореве». «Труды Отдела древнерусской литературы», т. V, 1947, стр. 136.

⁵ Перечень рукописей Типографского собрания, переданного в Синодальную библиотеку, и опись их 1788 года см. в книге: А. А. Покровский. Древнее псковско-новгородское письменное наследие. М., 1916 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте).

⁶ В 1818 году под псевдонимом «Неизвестный» Калайдович опубликовал запись 1307 года и соответствующий ей текст из «Слова» в статье «Опыт решения вопроса... на каком языке писана Песнь о полку Игоря...» («Труды Общества любителей российской словесности при имп. Московском университете», ч. 12, 1818, стр. 17—18).

у Крому. Того ж лета Федос посадник и вси псковичи уставиша денги. Того ж лета архиепископ Новгородский Емельян ездил на Москву к митрополиту Фотею Киевскому ставитися во владычество» (стр. 147—148). На Патерике 1296 года, сообщив об окончании работы, писец отмечает: «Того же лета бысть по оскуду хлеба, а в Суждальской земли голод бяше, мнози худии идяху в Новгородскую волость кормитися» — и добавляет нравоучение, характеризующее его начитанность: «То же бяше все по грехом нашим, не имеяхом бо любви межи собою, нъ зависть, нъ сънедаду друг друга завистию, яко же рече пророк: сънедающе люди моя в хлеба место, господа не призваша». На Псалтыри конца XIII века (стр. 164) обширная запись писца заканчивается молитвенным возгласом, явно навеянным молитвой митрополита Илариона XI века и передающим настроение современника первых десятилетий татаро-монгольского ига: «не даждь достояния своего в поношение обладати иноплеменинником, да не рекутъ: кде есть бог их» (ср. у Илариона: «не предай нас в руки чуждих... да не пререкут страны: где есть бог их»)⁷.

На фоне этих записей на псковских культовых книгах XIII—XV веков, с их нередкими историческими заметками, вполне понятно и появление на Апостоле 1307 года записи о «бое на Русской земле» между двумя князьями из-за новгородского княжения (Михаилом Тверским и Георгием Даниловичем Московским). Писец Домид, современник этой распри, сделал заметку о ней в той же форме, в какой и другие писцы сообщали в записях об исторических событиях: «Сего же лета бысть бой на Русьской земли, Михаил с Юрьем о княжене Новгородское». Последствия этой междукняжеской усобицы были для народа так же тяжелы, как и в то время, когда Олег Гориславич «стрелы по земли селаше», и потому Домид описал эти последствия поэтическим языком «Слова о полку Игореве», рассказ которого о страданиях народа от княжеских крамол и усобиц сохранял свою злободневность и в исторической обстановке начала XIV века. Приспосабливая поэтический язык «Слова» к своей теме, Домид поступил так же, как пскович «Захария писец», который молитву о защите от «иноплеменинков» своего времени изложил словами писателя XI века.

Сопоставляя отрывок из «Слова» и запись Домида, мы видим, что писец XIV века связал правильно цитату с предшествующей фразой словами «при сих князех»; усмотрев неподходящий для культовой книги отзвук язычества в наименовании русского народа — «Дажьбожь внук», но сам понял это выражение правильно и потому заменил его местоимением «наша». Вместо книжного «крамола» он поставил более употребительное в живом языке название распри — «каторы» и, наконец, заменил княжьи, славянские формы русскими: «растяшеть» — «ростяше», «скраташась» — «скороташась». Л. П. Якубинский, отметив эти отличия записи 1307 года от известного нам текста «Слова», воспроизводящего рукопись, видимо, начала XVI века, приписал русские формы тому более древнему тексту «Слова», по какому читал его Домид.⁸ Я бы не решилась, однако, с такой уверенностью говорить о том, что все русизмы записи 1307 года восходят непременно к тексту «Слова». Так, автор «Слова» явно предпочитает называть княжеские распри «крамолой», а не «каторой» (первое слово он употребил пять раз, второе — один раз и предположительно его восстанавливают вместо «каторою» во фразе: «лжу убудиста каторою, ту бяше успил... Святъслав»). Струя книжного типа литературного языка в «Слове» ощущается и в лексике и в фразеологии, и вряд ли есть основание все фонетические и морфологические славнизмы «Слова» заменять русизмами. Вероятнее допустить, что Домид пересказал подходившую ему по смыслу фразу «Слова», пользуясь более привычными ему формами и лексикой.

Итак, запись Домида с литературным припоминанием, удачно давшем форму для выражения мысли об исторических событиях начала XIV века, не представляет ничего исключительного в практике псковских писцов XIV—XV веков. Обратимся теперь к вопросу о том, можно ли рассматривать близкий к этой записи текст «Слова о полку Игореве» как «вставку». Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо уста-

⁷ А. Горский, К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки, отдел II, 3. М., 1862, стр. 5.

⁸ Начитанные книжники, как видим, в записях отражали литературные припоминания, а Козьма Попович, переписавший в XIV веке Париминник и Пролог, на страницах обеих книг не только делился с читателем своими настроениями («голова мя болит и рука ся тепеть», «пожедай ми, господи, пива сего напитися», «сести позаутрыкати, хотя пост» и т. д.), но и записывал иногда народную поговорку — «что кун, то все в калите, что пьрт, то все на себе, удавился, убожне, смотри на мене», «подобает червяку, продавше манотью, купити сапоги» (конец слова обрван), а в конце записи к своему имени прибавил автохарактеристику, явно напоминающую былинный образ Алеши Поповича: «А псал Козма дяк Поповиць грабичама рукама, клеветливым языком, обидливыма очима». Этот веселый дяк даже обычной формуле просьбы о снисхождении придал свой полумшуточный оттенок: «а где будет пзмятено, исправяче чтете, а не исправите — то вы на свою душу» (стр. 63).

⁹ Л. П. Якубинский. История древнерусского языка. Учпедгиз, М., 1953, стр. 323—325.

новить, какое место в поэтическом языке «Слова» занимают метафоры, сопоставляющие битву с земледельческим трудом.

Напомним эпизоды «Слова», построенные на этих метафорах. В воспоминаниях о временах Олега Святославича и о битве на Немпге между сыновьями Ярослава (1067 год) автор «Слова» использует образы земледельческого труда для изображения междоусобных войн, не прибегая к той воинской стилистике, какой описаны битвы с половцами Игоря и Святослава. Противопоставление мирного труда — земледельца или кузнеца — войне и разрушению¹⁰ в «Слове» характерно именно для тех эпизодов, где речь идет о междукняжеских «усобицах» и «крамолах» и их тяжелых последствиях для Русской земли. «Туга и тоска» Руси, пострадавшей от набегов половцев после поражения войска Игоря, нарисована другими образами. И только один раз, изображая поле битвы, где были разбиты «храбрый плькы Игоревы», автор сравнил его с пашней: «Чръна земля под копыты костымп была посеяна, а кровию поляяна; тугою въздыоша по Руской земли». Этим лирическим образом стилистически связываются картины битв с половцами и междукняжеских сражений.

Итак, вот цепь «земледельческих» метафор в «Слове».

«Были вечи Трояни, минула лета Ярославля; были пльци Олговы, Ольга Святъ-славльчя. Тъй бо Олег мечем крамолу коваше п стрелы по земли сеяше. . . Тогда, при Олзе Гориславличч сеяшеться п растяшеть усобищамы, погнбашеть жпзнь Даждьбожа внука; п княжих крамолах веци человекомъ скратишась. Тогда по Руской земли ретью ратаеве кикахуть, нъ часто врани граяхуть, трушиа себе деляче, а галици свою речъ говоряхуть, хотягъ полетети на уезде. То было в ты рати п в ты плькы, а сицей рати не слышано!» После описания последней битвы Игоря с половцами идет цитированное выше описание поля битвы: «Чръна земля под копыты костымп была посеяна. . .»

Дальнейшее развитие метафора получает в описании битвы между князьями на Немпге: «На Немпге снопы стелют головами, молотят чепы харалужнымы, на тоце жпвот кладут, веюгъ душу от тела. Немпге кровави брезе не бологом бяхуть посеяни, посеяни костымп русских сынов».

Как видим, в этот ряд метафорических картин отрывок о сеянии «усобиц» при Олеге Гориславличч входит органически. Никаких следов вставки не ощущается. Надо было полностью овладеть поэтической системой автора «Слова», для того чтобы найти такое подходящее место для случайно найденной на рукописи XIV века записи. Но из истории первого издания «Слова», первых его переводов и комментариев мы знаем, как труден еще был Мусину-Пушкину п его помощникам текст памятника, сколько ошибок было п в прочтении п в толковании его. В частности, сам Мусин-Пушкин должен был прибегать к помощи более опытных архивистов, п потому изображать его «конгениальным» автору редактором текста «Слова» нет никаких оснований.

Общее направление, в котором автор «Слова» развивал переносное значение образов земледельческого труда, совпадало с тем, какое намечено было в воинских картинах исторической литературы XII—XIII веков. В переводе Иосифа Флавля убитые падают «акы снопы с забрал»: в Ипатьевской летописи мертвые падают «акы сноповье» (1261, 1281 года). В «Александрит» есть другой образ жатвы на поле битвы: «Дарий пожинаше многы народы пръския, яко же на ниве класы». ¹¹ В «Сказании о Борисе п Глебе» с жатвой сопоставлено убийство: «не пожнете мене от жития несъзрела, ни пожнете класа не уже съзревша». ¹² Возможно, что образ битвы — пашни, жатвы существовал уже п в народной поэзии XII века, однако примеры его известны нам лишь в записях XIX века.

Для литературы XI—XII веков употребление глагола «сеяти» в переносном значении было хорошо знакомо п в применении к теме распространения христианства. Корни образа «сеяния» в таком понимании можно обнаружить еще в ветхозаветных книгах, полное развитие он получил в евангельских притчах, отсюда перешел в византийское п русское учительное п торжественное ораторство п гимнографию. Метафорический образ сеяния — жатвы вошел в торжественную стилистику похвал Владимира I Святославичу п Ярославу Мудрому — в первой этот образ отнесен к распространению христианства на Руси, во второй — к насаждению книжной культуры. В житии Владимира в переносном значении истолкованы все главные виды земледельческого труда: «истерзав лестное терние. . . взорав крещением. . . Русскую землю. . . насаеяв святыми книгами, от них же жнють Русьстпи сынове. . .» ¹³ Ярослав представлен «пожинающим» то, что его отец «насеял» (Лаврентьевская ле-

¹⁰ Д. С. Ляхачев. Слово о полку Игореве. (Историко-литературный очерк). В кн.: Слово о полку Игореве. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 286.

¹¹ В. Истрин. Александрия русских хронографов. М., 1893, Приложения, стр. 65.

¹² См. примеры в кн.: А. С. Орлов. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902, стр. 22—23.

¹³ Н. Серебрянский. Древнерусские княжеские жития. (Обзор редакций п тексты). М., 1915, Тексты, стр. 16.

топись, 1037 год). Кирилл Туровский в слове «на новую неделю» широко использует образы труда «ратаев».

Таким образом, автор «Слова», продолжая развитие земледельческих метафор, не отрывался и от этой стилистической традиции XI—XII веков, иногда очень близко подходя к ней в таком выражении, как «Немизе кровави брезе не бологом бяхуть посеяни»: «сеять болого» — «благо» напоминает библейские образы «сеющего правду» или «неправду» человека.

Итак, сочетание «сеяшеться и растяшеть усобицами» для литературы XI—XII веков представляется вполне закономерным (ср. также глагол «расти» в сочетании с отвлеченными понятиями: в переводе Флавия «ненависть растяше»).¹⁴ Слова «крамоль» и «усобицы» нередко стоят рядом в русском переводе Хроники Георгия Амартола: «Крамоль же часты и усобица по всем градом...»¹⁵ «Жизнь» в значении «имушество» постоянно встречается и в летописном и в литературном языке XI—XII веков.

Название русского народа «Дажьбोजи внуки» имеет параллель в «Слове» в наименовании певца Бояна — «Велесов внуче». Само имя Дажьбог летописец под 1114 годом повторил в выписке из Хроники Малалы, рассказывающей о верованиях египтян: египтяне чтят сына Сварога «именем Солнце, его же наричють Дажьбог» — так пояснила глосса в Хронике византийский текст, явно рассчитывая, что читатели XII века хорошо помнят это языческое имя. Дажьбог назван в «Повести временных лет» в числе идолов, поставленных Владимиром I: «и Хъръса, Дажьбога и Стрибога» (все три имени встречаем в «Слове»). Для автора «Слова» Дажьбог — далекий предок русского народа, так же как Велес — родоначальник певца Бояна.

К выражению «вещи человеком скратишась» параллель дает византийская часть русского Хронографа: «долгие веки человеком отсекопашь».¹⁶

Так, все отдельные элементы этого эпизода «Слова» не дают ничего чуждого различным типам литературного языка XI—XII веков. Что же касается самого сочетания их, дающего образ страдающего от княжеских «крамол» и «усобиц» русского народа, то оно принадлежит целиком автору, и никаких аналогий ни в современной ему, ни в позднейшей литературе не имеет, кроме той, которую представляет запись Домида 1307 года. Но в «Слове» этот эпизод — звено, органически связанное с другими зарисовками «усобиц» и их метафорическим языком, в запись же взято одно это звено и использовано для описания исторической обстановки начала XIV века. Непредубежденному читателю ясно, что запись вспоминает текст «Слова», а не наоборот. Не может быть случайным полное тождество самой композиции этого отрывка в «Слове» и в записи.

Есть основание считать, что в псковской книжности XIII—XIV веков, кроме значительного числа пергаменных книг культового содержания (в 1679 году лучшие из них были выписаны в Москву на Печатный двор для исправления оригиналов печатавшихся книг), было известно в псковских списках немало произведений, созданных в Киевской Руси XI—XII веков и в Галицко-Волынском княжестве. Следы этих памятников есть в псковских литературных памятниках: сочинения митрополита Илариона XI века (выше отмечена цитата из его молитвы в записи на Псалтыри XIV века), «Повесть временных лет» (ее используют псковские летописцы), Галицко-Волынская летопись (Ипатьевский список ее сделан во Пскове), Толковая Палея с повестью о Соломоне и Китоврасе, «Летописец патриарха Никифора» (вошел в Псковскую первую летопись). Из Владимиро-Суздальской Руси пришла повесть «о мужестве» Александра Невского, поучения Серапиона Владимирского, Моление Даниила Заточника. Следы псковского оригинала есть и в языке того списка «Слова о полку Игореве», который читался в мусин-пушкинском сборнике. На фоне всех этих фактов знакомство писца Домида с текстом «Слова» не представляется чем-то неожиданным.

¹⁴ Н. А. Мещерский. История Иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 438.

¹⁵ См. примеры: И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. III, вып. 1, стлб. 1269.

¹⁶ См.: Е. В. Барсов. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. I, М., 1887, стр. 459.

РИСУНКИ ПРОТОПОПА АВВАКУМА?

Протопоп Аввакум — рисовальщик! Это настолько непривычно, настолько не соответствует нашему представлению об Аввакуме... Между тем, оказывается, сохранились материалы о том, что один из крупнейших писателей древней Руси в борьбе со своими идейными врагами прибегал к помощи изобразительных средств и, что самое важное для нас, сам выступал в роли рисовальщика.

Что же это за сведения и насколько им можно верить?

Нам известны два почти одновременных сообщения, относящихся к различным сторонам деятельности Аввакума и исходящих, что особо важно, из двух диаметрально противоположных лагерей: из старообрядческих кругов и от представителей господствующей церкви.

Первое по времени упоминание о рисунках протопопа Аввакума уже давно известно в печати, хотя на него до сих пор никто не обращал внимания. Оно находится в «Сказании» о расприх, происходивших из-за Аввакумовых догматических писем на Керженце в самом конце XVII—начале XVIII века.¹ Вот что говорится в нем о рисунках Аввакума: «Первых же тех писем любитель и защитник Сергей старец, к нему же те письма прежде Аввакум прислал, себе же самого и Сергея вообразил в тех письмах в лицах, и написал к нему в них спце: Приими Сергей вечное спе Евангелие, не мною, но перстом божим писано».

Что за лицо Сергей и почему Аввакум прислал свои рисунки именно ему? Нижегородец старец Сергей был земляком протопопа Аввакума, одним из любимых, ревностных и последовательных его учеников. Аввакум вел с ним большую и длительную переписку. Это тот Сергей, который вместе с Никитой Пустосвятом в дни стрелецкого бунта 1682 года бурно засвидетельствовал свою верность «Аввакумову началу» и только каким-то чудом избежал участи Пустосвята и не был обезглавлен. Это тот Сергей, который был одним из инициаторов (главным вдохновителем был старец Ануфрий) создания иконы протопопа Аввакума в 1693 году; эта икона, как предполагал еще Н. Субботин, в своих старых образцах имела черты портретного сходства.² Неясно, имел ли «автопортрет» Аввакума, присланный им Сергию, какую-нибудь связь с его иконописным изображением. Неизвестно также, мог ли «автопортрет» Аввакума, созданный в земляной тюрьме, где даже охрана вряд ли располагала зеркалами, обладать чертами сходства с оригиналом. Что касается изображения Сергея, которого Аввакум лично знал и видел, наверное, не раз, то можно предполагать, что рисунок Аввакума имел какие-то детали портретного сходства.

Другое известие о рисунках протопопа Аввакума читается в «объявлении» Синода, написанном в 1725 году, возможно, Феофилактом Лопатинским, по поводу существования у старообрядцев икон с изображением протопопа Аввакума.³ В этом произведении сообщается уже о рисунках иного рода. Как можно предполагать, основываясь на «объявлении», здесь речь идет скорее всего о шаржах или карикатурах на царских особ и верхушку духовенства. Как выясняется далее, эти рисунки Аввакума имеют непосредственную связь с открытым выступлением московских старообрядцев во время крещенского водосвятия в 1681 году против властей. Воспользовавшись скоплением народа в Кремле, они «воровски метали свитки богоухильныя и царскому достоинству бесчестныя» и «дехтем марали» царские гробницы и церковные ризы. Вдохновителем старообрядцев, оказывается, был протопоп Аввакум.

Вот то чрезвычайно интересное место «объявления», в котором сообщается о рисунках протопопа Аввакума и его роли в январском бунте старообрядцев в Москве:⁴ «Ся вся злодеяния быша в Москве от раскольников наущением того же расколочальника и слепаго вождя своего Аввакума. Он же сам, окаянный, изверх, в то же время вместо слезного покаяния о тяжких своих гресех, истинного обращения к матери нашей церкви святей и достойного своего предрержащим царской и духовной властем повиновение и рабского покорения, сидя в вышеозначенном юдоле, земляныя своея тюрьмы, на берестяных хартиях начертывал царския персоны и высокия духовныя предводители с хульными надписаниями, и толкованиями, и блядословными укоризнами весьма запретительными, не токмо от всего священнаго писания, но от божественных уст спасителя нашего, глаголющаго: „Воздадите божие богови и кесарева кесареви...“» (Марк, глава 12, ст. 17).

¹ Сказание о расприх, происходивших на Керженце из-за Аввакумовых догматических писем. В кн.: Материалы для истории раскола. Под ред. Н. Субботина, т. VIII. [М.] (дата выхода не указана), стр. 238—239.

² Материалы для истории раскола, т. V, стр. VI.

³ «Юпия с объявления св. Синода всем святыя кафолгическия церкви правоверным и возлюбленным о Христе сынам» (ЦГИА, ф. 796 (Канцелярия Синода), оп. 1, № 757, на 8 л.).

⁴ «Объявление» печатается автором в выходящем в этом году XXI томе «Трудов Отдела древнерусской литературы».

Встает вопрос, заслуживают ли доверия оба приведенных выше сообщения о рисунках протопопы Аввакума? Безусловно да. Что касается первого известия, то оно не требует и доказательств. Второе хотя и исходит из лагеря врагов Аввакума и указано с обличительной целью, но тоже несомненно достоверно. В «объявлении» Синода, как можно догадываться, использован текст неразысканного пока смертного приговора Аввакуму с «товарищи»; сведения о бунте старообрядцев 1681 года, о связи протопопы с этим бунтом и сделанных им изображениях царя и лиц из высшего духовенства взяты, вероятно, именно отсюда, из смертного приговора, где эти факты перечислялись как вины протопопы. Правдоподобно и указание на использование Аввакумом для письма бересты. Во-первых, после отмены перевода Аввакума с «товарищи» в монастырские тюрьмы в 1677 году над пустозерскими узниками был установлен строжайший надзор, особенно в части получения бумаги;⁵ во-вторых, в низовьях Печоры береста, из-за недостатка бумаги, издавна использовалась для письма. Так, например, в Нарьян-Марском музее до 1962 года хранилась берестяная книга, написанная в начале XVIII века (книга была найдена в 1933 году в селениях близ Пустозерска; сейчас она находится в Архангельском областном музее). Кроме того, автор в 1934 году в архиве Пустозерской церкви видел небольшое частное письмо XVIII века, подшитое в дело и написанное на клочке бересты. В том же году и в том же Пустозерске автор слышал от нескольких лиц, что у богачей в селе Каменном (около Нарьян-Мара) в 20-х годах имелись «Аввакумовы грамотки на бересте».⁶

Зная, что Аввакум встречался с лицами из царского дома и духовной знати и ему знакомы были их характерные черты и недостатки и что некоторые из этих лиц он весьма выразительно и гротескно изобразил в своих сочинениях,⁷ можно предполагать, что эти рисунки явились бы большой исторической ценностью как иконографический материал. Приходится лишь сожалеть о том, что они до нас не дошли и едва ли, наверное, когда-нибудь будут разысканы, так как, по всей вероятности, они не имели даже его подписи. Если же подобные рисунки будут случайно обнаружены, то сообщаемые в заметке сведения могут оказаться полезными при их атрибуции. Можно также только предполагать, в каком стиле были выполнены рисунки Аввакума — либо в традиции лицевых челобитных, типа челобитной Григория Всполохова,⁸ либо в манере настенных листов с текстом, которые до самого последнего времени еще бытовали в среде старообрядцев.

В связи с приведенными фактами о рисунках Аввакума в новом свете раскрываются известные и еще недостаточно прокомментированные полемические суждения самого Аввакума о современном ему изобразительном искусстве — становится очевидна органичность этих проблем для публицистики Аввакума, литератора и человека, причастного к изобразительному искусству. Сообщаемые сведения о рисунках протопопы Аввакума раскрывают еще одну новую страницу в деятельности этого весьма талантливого русского писателя и человека XVII века.

П. М. ЕЗЕНЦЕВ

БЕЛИНСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ДЕКАБРИСТОВ

В советской науке, на основе ленинской периодизации истории русского освободительного движения, ясно и конкретно представлено развитие, обогащение и углубление политических традиций декабристов, их антикрепостнической и республиканской идеологии последующими поколениями революционных борцов за новую Россию. Ленинский тезис «их дело не пропало»¹ облечен в живую плоть убедительных, научно обоснованных фактов.

Историческое дело декабристов неразрывно связано с литературой. Виднейшие из них были писателями и поэтами, критиками и теоретиками искусства. Литера-

⁵ См. подробнее об этом в нашей публикации «Новые материалы о протопопе Аввакуме» в XXI томе «Трудов Отдела древнерусской литературы».

⁶ Вспомним, что протопоп Аввакум еще в Сибири, если верить доносу на него воеводы Пашкова, в борьбе с царскими воеводами прибегал к помощи «подметных писем» («Труды Отдела древнерусской литературы», т. IX, 1953, стр. 395—399).

⁷ См. характеристики патриарха Никона, митрополитов Илариона, Павла Крутицкого и др. (Русская историческая библиотека, т. XXXIX, Изд. АН СССР, Л., 1927, стр. 303—305, 336, 337, 366, 468, 769—770 и др.).

⁸ Челобитная дьяка Ямского приказа Григория Всполохова, поданная царю Алексею Михайловичу в 1672 г. Фотомеханическое издание Общества любителей древней письменности. СПб., 1877.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 261.

турно-критическая деятельность декабристов составляет целый период в истории нашей литературы.

Советское литературоведение по достоинству оценило творчество плеяды декабристских писателей, поэтов, провидательных ценителей отечественной литературы. Значительно меньше сделано в исследовании того, как отозвались эстетические и критические идеи декабристов в истории передовой русской эстетики и критики, как осваивались они прежде всего основоположником революционно-демократической эстетики Белинским. Поверхностные сведения о том, что Белинский взял печто у своих предшественников, а в общем «превзошел» их, никого уже не могут удовлетворить.

В ряде больших работ о жизни и творчестве Белинского, касаясь вопроса об отношении его к традициям декабристов, исследователи освещают главным образом развитие патриотических идей в произведениях великого критика.²

В недавнее время М. Поляков сделал попытку показать на конкретных примерах связь мировоззрения и эстетической мысли Белинского с декабризмом.³ Интересен приведенный им факт: Белинский помнил наизусть некоторые из стихов Рыльева («Не сбылись, мой друг, пророчества...»). Но основная суть рассуждений М. Полякова об открытом провозглашении Белинским основных лозунгов декабризма является ошибочной.

Необоснованность заявлений М. Полякова вызвала недоверие к его мнениям.⁴ Но критики слишком увлеклись: вместо того, чтобы выяснить истинные отношения Белинского к декабристскому наследию, они встали на позиции отрицания этих отношений. В. И. Кулешов полагает, что у Белинского и декабристов не могло быть близости в эстетических суждениях, ибо декабристы были романтики, а Белинский — теоретик реализма. Довод совершенно неосновательный. Лучшие традиции революционного романтизма вошли в плоть и кровь реализма. Понимание социальной направленности литературы, высокое ее гражданское назначение и многое другое — это были также открытия в области эстетики революционного романтизма декабристов, без восприятия которых не могло быть и речи о теории русского реализма.

Ю. Г. Оксман, поддержавший критику мнений М. Полякова, развил мысль об идейном разрыве великого критика с декабристами.

В большой статье «Белинский и политические традиции декабристов» Ю. Г. Оксман пишет о многочисленных личных знакомствах Белинского с людьми, близко стоявшими к декабристам. К сожалению, во множестве случаев исследователь прибегает к малоубедительным формулам: «не мог не встречаться», «не мог не знать», «Белинский мог слышать», И. Д. Бартевев «ему мог рассказать», «не мог не осветить» и т. д. и т. п. Собранные сведения Ю. Г. Оксман использовал для обоснования мысли, будто между Белинским и декабристами не было и не могло быть идейной близости. Исследователь утверждает, что взгляды критика «развивались не в порядке усвоения политических традиций декабристов, а в явной борьбе с ними».⁵ А так как эстетика декабристов определена их политическими взглядами, то отсюда следует соответствующий вывод и об отношении Белинского к декабристам — писателям и теоретикам художественного творчества. Свои суждения Ю. Г. Оксман основывает также на том, что Белинский ни в статьях, ни в письмах не говорит о декабристах, не выражает к ним своих симпатий.

Однако как ни важны прямые свидетельства сочувствия или уважения, имеются более существенные и бесспорные данные об отношении Белинского к его революционным предшественникам. Речь идет о преемственности, которую можно проследить, сравнив труды Белинского и литераторов-декабристов.

Известно отношение Белинского к критику-декабристу А. Бестужеву. Критические статьи Бестужева Белинский ставил очень высоко, говорил, что они «отличаются верностью взгляда на предметы, остроумием и живостью».⁶ В них он тщательно выделял положительные и глубокие оценки Крылова, Грибоедова, Фонвизина, его борьбу с классицизмом, выступления против «заплесневевших знаменитостей», в поддержку новых талантов. В заслугу Бестужеву Белинский ставил создание годовых обзоров русской литературы, которые печатались «в знаменитом того времени альманахе» — «Полярная звезда» (X, 283); свои собственные «годовые

² В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Начало жизненного пути и начало литературной деятельности. 1811—1830. Изд. АН СССР, 1949; Н. Мордовченко. Белинский и русская литература его времени. Гослитиздат, М.—Л., 1950.

³ М. Поляков. Виссарион Белинский. Личность — идеи — эпоха. Гослитиздат, М., 1960.

⁴ См.: В. Березина. Об изучении наследия Белинского. «Новый мир», 1961, № 6, стр. 259—260; В. И. Кулешов. Новые книги о Белинском. «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», 1961, т. XX, вып. 3, стр. 231—233.

⁵ Ю. Г. Оксман. Белинский и политические традиции декабристов. В кн.: Декабристы в Москве. Изд. «Московский рабочий», 1963, стр. 206; ср. также стр. 190.

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 30. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

обозрения литературы», ставшие «истинными летописями литературы», критик считал продолжением примера, поданного Бестужевым.

В 1838 году Булгарин выступил с провокационным обвинением Белинского в том, что редактируемый им журнал «Московский наблюдатель» — «через ряд подобных журналов» — продолжает «Мнемозину». Белинский остроумно отбил нападение Булгарина. «Что же касается до того, что г. Булгарин называет наш журнал продолжением „Мнемозины“, — писал критик, — то мы принимаем это обвинение за комплимент и чувствительно благодарим за него...» Но Белинский знал, с кем имел дело, и поэтому предупредил возможность прямых политических выводов из своего смелого признания. Он благодарит своего противника за нечаянный комплимент, но с одним условием: «... если только г. Булгарин смотрит на „Мнемозину“ как на такой журнал, предметом которого было — искусство и знание» (II, 463).

Какие же литературно-критические традиции имел в виду Белинский, когда считал для себя честью быть продолжателем «Мнемозины»? Чтобы ответить на этот вопрос, надо вспомнить, какие основные идеи пропагандировал этот альманах по части искусства. «Мнемозина» вела настойчивую борьбу за новый дух и направление русской литературы, против косности и предрассудков, против отживших форм творчества.

Во второй части альманаха напечатана знаменитая статья В. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». В ней иронически говорится о русских подражателях французским образцам, о слепой толпе, для которой Буало — «верховный, непреложный законодатель», и воздаются должное Жуковскому за то, что он «освободил нас из-под ига французской словесности и от управления нами по законам Ла Гарпова лицея и Баттеева курса».⁷ Главная же цель Кюхельбекера — поразить модное увлечение эгегическим романтизмом, перенесенным на русскую почву тем же Жуковским. Основная мысль статьи «О направлении нашей поэзии» продолжена в сатирико-фантастическом рассказе Кюхельбекера «Земля безглазцев», помещенном также во второй части «Мнемозины».

Русские поэты, говорится здесь, «с семнадцати лет... начинают рассказывать про свою отцветшую молодость; наши стихотворения не обременены ни мыслями, ни чувствами, ни картинами».⁸

Критика эгегического романтизма, мелочности и бессодержательности современной литературы проводилась в «Мнемозине» во имя расцвета самобытной литературы. Здесь у «Мнемозины» было полное единодушие с декабристскими установками и целями. «Мнемозина» внушала своим читателям мысль о том, что русской литературе пока еще нечем гордиться перед Европой, что уровень нашего национального развития в этой области не соответствует исторической роли России в мире и возможностям русского народа, которому дарованы, как писал Кюхельбекер, «чуждые способности», «язык богатейший и сладостнейший между всеми европейскими».⁹ Издатели «Мнемозины», и прежде всего Кюхельбекер, подвергли критике широко распространенное в те времена в литературных кругах мнение о «неимоверных успехах нашей словесности».

Даже наиболее передовые люди того времени обольщались достижениями наших «образцовых писателей». А. Бестужев в «Полярной звезде» за 1823 год разделял заблуждение относительно огромных богатств русского Парнаса. Он находил «великолепные картины» и национальный колорит в «Россияде» и «Владимире» Хераскова, «гениальную небрежность» у Хемницера, «поэзию мыслей» у Петрова. Возвышенные места и оригинальные красоты найдены были Бестужевым даже в «Пожарском» Крюковского и в «Херсониде» Боброва.

Кюхельбекер иронизировал, говоря, что на Руси есть сотни две, если не три, поэтов и «все они великие писатели (по крайней мере, в своем кругу); все они делают честь нашему веку (по крайней мере, сами в том твердо уверены)».¹⁰

На страницах «Мнемозины» зародилось критическое отношение к тому, что создано было русскими писателями на основе классицизма. Хотя Кюхельбекер еще думал, что Россия может гордиться, наряду с Ломоносовым и Державиным, также Петровым, Дмитриевым и Шихматовым, его сомнения в «неимоверных успехах» русской литературы имели важное значение для возникновения подлинной литературной критики в России. Подхваченные Полевым, эти мысли получили дальнейшее развитие в статьях Белинского.

Издатели «Мнемозины» старались пайти наиболее верные пути национального художественного творчества. Вместе с другими виднейшими представителями передовой русской культуры они советовали молодым литературным силам России обратиться к национальным источникам, к русской истории, обычаям, языку и поэзии.

⁷ «Мнемозина», ч. II, 1824, стр. 40.

⁸ Там же, стр. 150.

⁹ Там же, стр. 63.

¹⁰ Там же, ч. III, стр. 159.

Ориентация на народную поэзию и национальные истоки творческого вдохновения ни в малой мере не приводила Кюхельбекера к национальной ограниченности. Он призывал русских писателей и поэтов использовать все богатейшие литературно-художественные сокровища не только Запада, но и Востока. Фирдоуси, Гафиз, Саади должны быть освоены русским умом и талантом наравне с наследием корифеев западноевропейской литературы. Стремление сроднить лучших писателей мира с развивающейся русской культурой стало общим для лучших критиков и прежде всего для Белинского.

«Мнемозине» удалось не только ввести в общий культурный оборот в России «несколько новых мыслей, блеснувших в Германии», но и познакомить с выдающимися деятелями передовой культуры Европы того времени, дать им ясные и порой дальновидные характеристики.

Гомер, Данте, Шекспир, Гете, Байрон — вот писатели Европы, которых с особой любовью и душевным трепетом пропагандировали составители «Мнемозины». Третья часть альманаха вышла (цензурное разрешение 16 октября 1824 года) с большим портретом Байрона (он помещен перед титульным листом). Кюхельбекер опубликовал здесь свою оду «Смерть Байрона». Поэту страстно хотелось, чтобы написанное им было понятно даже тому, кто Байрона знает «только по слуху»; ввиду этого он предпослал своей оде предисловие-комментарий. «Исполни», «чародей», «дивная комета», «великий муж», «Тиртей», «союзник и покров Свободой дышащих полков» — так характеризует Кюхельбекер великого певца свободы и предрекает Байрону бессмертие.

В своих «Отрывках из путешествия» Кюхельбекер воспитывал у читателей глубокое уважение к Гердеру, Шиллеру, Гете. С «гигантом Гете» Кюхельбекер встречался, беседовал и описал его в своем XXII письме.¹¹

Трезво-критическим было отношение Кюхельбекера к главным представителям немецкого реакционного романтизма. Он встречался с Тиком, спорил с ним о Новалисе, причем истина была на стороне русского путешественника, утврждавшего, что «Новалис при большом даровании, при необыкновенно пылком воображении, не старался быть ясным и совершенно утонул в мистических тонкостях».¹² Строго судил Кюхельбекер и Виланда. Во всем этом выразилось общее у него с Рылеевым беспощадное отношение к мистике и остальным убеждениям в литературе и искусстве. Преклонение перед великими писателями и самая пылкая восторженность не мешали Кюхельбекеру-критику трезво взвешивать реальные заслуги каждого из них и каждому воздавать лишь должное. Ставя Байрона в ряд с Данте, Шекспиром, Шиллером, Кюхельбекер учил своих читателей понимать безмерное преимущество над ним Шекспира. Противопоставление однообразного Байрона всеобъемлющему Шекспиру, столь характерное для Белинского, а раньше его осмысленное Пушкиным и Полевым, начинается с полемических статей Кюхельбекера в «Мнемозине». Байрон, подобно Данте, воспроизвел ад жизни, но он «живописец душевного ада», а его занимает один постоянный герой (под разными именами) — с опустошенной душой и раздавленным сердцем.

В отличие от него Шекспир — это весь мир. Он знал все: «и ад и рай, и небо и землю».¹³ Шекспир, подобно Гомеру, это — «вселенная картин, чувств, мыслей и знаний».¹³

Считая лирическое, субъективное начало важнейшей чертой Байрона, Кюхельбекер сближал с ним Шиллера, который, как он пишет, относился к своим героям с самою большою авторскою нежностью и в лице Карла Моора, Дон-Карлоса, маркиза Позы «представлял себя, одного себя». Этим двум корифеям поэзии критик-декабрист противопоставлял Шекспира и Гете, которые, забывая себя, «живут и дышат» в изображаемом герое. Вопреки основам романтической концепции искусства, которую сам он развивал и пропагандировал, Кюхельбекер делал определенные шаги в сторону реалистической эстетики, отдавая предпочтение спокойно-объективному отражению мира в искусстве. По его словам, при субъективно-лирическом отношении к жизни произведения поэтов и художников «изображают по большей части их личный образ мыслей, их собственный характер, их собственные, слишком еще пылкие страсти».¹⁴

Эти оценки и сравнительные характеристики были восприняты Белинским. «Если Байрон, — читаем в «Литературных мечтаниях», — *взвесил ужас и страданье*, если он постиг и выразил только муки сердца, ад душ, это значит, что он постиг только одну сторону бытия вселенной... Но Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир, постиг и ад, и землю, и небо» (I, 32). Молодой критик напомнил русскому обществу о том, что первый писал об одностороннем Байроне и всеобъемлющем Шекспире. Как же он это сделал? Он предварил свои слова об этих великанах поэзии цитатой из Кюхельбекера. В те времена цитаты выделялись курсивом, и Белинский выделяет курсивом слова Кюхельбекера о Байроне: *«взвесил*

¹¹ Там же, ч. I, стр. 89.

¹² Там же, ч. II, стр. 61.

¹³ Там же, ч. III, стр. 172—173.

¹⁴ Там же, стр. 165.

ужас и страдание». Так начинается двадцать седьмая строфа оды Кюхельбекера «Смерть Байрона», напечатанная, как уже говорилось, в третьей части «Мнемозины», в той самой, где в статье Кюхельбекера «Разговор с Ф. В. Булгариным» дана развернутая характеристика Байрона, Шиллера, Шекспира, Гете, воспроизведенная в «Литературных мечтаниях» в главном своем существе, а порою даже в тех же словесных формулах.¹⁵

«Мнемозина» явилась застрельщиком борьбы против Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча, А. Ф. Воейкова, против торгашества и меркантильного духа в литературе. Она завещала передовой русской журналистике и критике довести эту борьбу до конца. Особенно замечателен в этом отношении помещенный в «Мнемозине» «Разговор с Ф. В. Булгариным» Кюхельбекера.

Критикуя подражательность и мелочность современной литературы, призывая трезво относиться к так называемым «классикам» и «образцовым» писателям прошлого, «Мнемозина» чрезвычайно высоко оценила «Горе от ума» («произведение, истинно делающее честь нашему времени») ¹⁶ и будущее великой самобытной русской литературы связывала с Пушкиным. О нем, политическом ссыльном, напоминал русскому обществу Кюхельбекер в оде «Смерть Байрона»:

Певец, любимец россиян,
В стране Назонова изгнания. . .

В статье «О направлении нашей поэзии» говорилось, что три опубликованных поэмы Пушкина «подают великие надежды». В страстном, полемическом «Разговоре с Ф. В. Булгариным» Кюхельбекер утверждал, что в одной поэме «Руслан и Людмила», при всех ее недостатках, «более творческого воображения, нежели во всей остальной современной русской словесности», а поэма «Бахчисарайский фонтан» была для критика-декабриста бесспорным свидетельством того, что «Пушкин шагнул вперед и не обманет надежд истинных друзей своих!» ¹⁷

Декабристская поэзия создала высокий образ поэта-гражданина, призванного на подвиг. Теоретическое освещение этой проблемы с передовых общественных позиций дано в «Мнемозине» в замечательном письме Кюхельбекера, помеченном «Марсель, 19/31 января, 1821 года».

Вспомним в связи с этим одно из самых замечательных мест в статье «Сочинения князя В. Ф. Одоевского», написанной Белинским в расцвете его таланта, в самый плодотворный период его деятельности: «В древности были певцы, обрекавшие себя на возбуждение в гражданах чувств доблести и любви к отечеству во время войн, и до нас дошло несколько од Тиртея, которого антипоэтические, не любившие изящных искусств спартанцы выпросили у афинян, чтоб он воспламенял своими песнями дух храбрости в их воинстве во время кровавой борьбы с мессенцами. Почему же не быть поэтам, которые служили бы обществу, пробуждая и поддерживая в его членах стремление к сознанию, к жизни умом и сердцем, единой сообразной с человеческим достоинством жизни? И неужели эти гражданские Тиртеи ниже Тиртеев войны?» (VIII, 308—309). Такое понимание назначения поэта, писателя, художника соединяет в одно целое эстетику и политику, эстетический и революционный идеал.

Всякому ясно, как близко написанное Белинским к тому, чего требовали от литературы, от поэзии и искусства декабристы. И не только в идейном отношении. Имя Тиртея можно найти в сочинениях Вильгельма Кюхельбекера, который видел в Тиртее идеал поэта-гражданина, реальное же воплощение этого идеала находил

¹⁵ Там же, стр. 198. В комментарии к I тому полного собрания сочинений Белинского (Изд. АН СССР) В. С. Спиридонов отметил сходство характеристик Байрона, Шиллера, Шекспира у Белинского и Кюхельбекера (I, 519). Однако в данном случае сходство — это не то слово и не то понятие. Сходство может быть простым совпадением. Здесь же речь идет о том, что оценки, данные одним из выдающихся декабристских теоретиков искусства, были подхвачены Белинским десять лет спустя. Это не случайное сходство во мнениях, а сознательное продолжение великим критиком эстетических идей и традиций декабристов. Кстати, комментатор не заметил, что автор «Литературных мечтаний» цитирует Кюхельбекера.

¹⁶ «Мнемозина», ч. IV, стр. 232. В интересной, содержательной статье И. В. Гирченко «Мнемозина» указывается, что «Мнемозина» поместила ряд полемических статей о комедии Грибоедова (см.: Декабристы в Москве, стр. 157). Это не соответствует действительности. Три части «Мнемозины» вышли в 1824 году, до появления в печати отрывков из «Горя от ума» и до возникновения полемики вокруг этого произведения. Четвертая часть «Мнемозины» задержалась с выходом по «непредвиденным обстоятельствам» до осени 1825 года. Поэтому издатели смогли откликнуться на полемику и дать свою оценку комедии Грибоедова. Это сделано в примечании к статье В. Одоевского «Несколько слов о Мнемозине самих издателей», а не в «редакционной статье», как говорит И. В. Гирченко.

¹⁷ «Мнемозина», ч. III, стр. 174, 175.

в Байроне и Пушкине. Именем «Тиртей» критик-декабрист называл певца борьбы за свободу:

Тиртей, союзник и покров
Свободой дышущих полков!

Неспроста Белинский гордился тем, что в его издании реакционеры, тот же самый Булгарин, с которым спорил Кюхельбекер, видели продолжение «Мнемозины». Этот знаменитый альманах критик всегда ставил рядом со статьями Бестужева, опубликованными в «Полярной звезде».

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» Белинский, как известно, характеризует талапт Вл. Одоевского и созданные этим писателем повести. Больше всего молодой критик задержался на анализе повести Одоевского «Элладий». Хотя он судил по «прошлым впечатлениям», не имея под рукой повести, его характеристика этого произведения показывает, что оно было очень и очень хорошо усвоено критиком. В повести его привлекли «идеи нравственности XIX века», нападки на «XVIII век, слишком заострившийся на святой Руси» (I, 275). Указано также и на художественные недостатки повести: растянута, неумение сосредоточиваться на важнейшем и т. п. Что же именно привлекло внимание Белинского в «Элладий»? По всей вероятности, это прежде всего отношение героини повести Лиодоровой к усыновленному ею Элладию: «Будучи превыше светских предрассудков, она видела в Элладии — не человека без имени, может быть, низкого происхождения, — но могущего составить счастье Марии, которое ценила дороже всех светских приличий»¹⁸ Импонировало критику-демократу и разоблачение в повести светского Тартюфа Добрынского и его подручных сестры и брата Глупосилиных, способных на подлог и клевету. Не случайно Белинский подчеркивает, что для Одоевского характерно «глубокое чувство негодования на человеческое ничтожество во всех его видах».

Повесть «Элладий» напечатана во второй части «Мнемозины».¹⁹ Это еще раз свидетельствует о том, как внимателен был Белинский к изданиям декабристской эпохи, как глубоко вникал он в помещаемые в этих изданиях произведения. «Не знаю, — говорит он, — произвела ли она тогда какое-нибудь влияние на нашу публику, не знаю даже, была ли она замечена ею...» (I, 275). «Тогда», т. е. в 1824—1825 годах.

Характеристика повести Одоевского «Элладий» — еще один факт, показывающий, что «Мнемозина» была буквально проштудирована Белинским. Поэтому он и приводил с текстуальной точностью отзывы и мнения Кюхельбекера.

Эстетическая мысль Белинского выростала из опыта и наследия декабристской эстетики, а не из «преодоления» этого наследия. Это станет еще более очевидным, если мы рассмотрим отношение автора «Литературных мечтаний» к эстетическим идеям Рыльева.

Понимание глубокой сущности мыслей Рыльева об «истинной поэзии» помогло Белинскому по достоинству оценить выдвинутую Надеждиным идею синтеза классической и романтической поэзии, а затем прийти к признанию «реальной поэзии» как венца литературно-художественного развития человечества.

Провозглашение великого значения идей Рыльева в развитии эстетических взглядов Белинского остается простой декларацией, пока это не подтверждено фактами. Понятно, Белинский не мог называть имя Рыльева, не мог на него сослаться и не мог провозглашать или даже повторять «открыто» основные «лозунги декабризма» (как этого хотел бы М. Поляков).

До него Полевой часто упоминал произведения и издания декабристов, вспоминал о неповторимой «Полярной звезде», о «неизвестном» авторе всем известной трагедии «Ижорский» и т. п. Но эти упоминания не прошли журналисту даром. Надеждин в своих изданиях уже не рисковал. Он начисто отказался от опасных воспоминаний, от ссылок на произведения или мнения павших героев. Но тем не менее у Белинского, в первом же капитальном труде его — «Литературных мечтаниях», мы можем найти скрытое использование идей Рыльева для уяснения новых задач, стоящих перед литературой.

Приведем два отрывка. Первый: «Поэзия у всех народов и во все времена была одно и то же в своем существе: переменились только формы, сообразно с духом, направлением и успехом, как всего человечества вообще, так и каждого народа в частности». А вот второй: «Истинная поэзия в существе своем всегда была одна и та же, равно как и правила оной. Она различается только по существу и по формам, которые в разных веках приданы ей духом времени, степенью просвещения и местностью той страны, где она появлялась». Удивительно близкие друг к другу

¹⁸ Там же, ч. II, стр. 105.

¹⁹ В этой же второй части «Мнемозины» помещены «Пролог трагедии с хорами: Аргивяне» Кюхельбекера, его же «Отрывок из путешествия» и сатирический очерк «Земля безглазцев», стихотворение «Проклятие», высоко поднимающее образ поэта-пророка, и, наконец, знаменитая статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие».

отрывки! Первый четче разделяет существо и форму, мысль там выражена более сжато, энергично и ясно. Но мелкие отличия не могут затмить общности мысли и плана, по которому разворачивается мысль. Первый отрывок несомненно состоит в ближайшем родстве со вторым, он порожден духом второго. Первый отрывок взят из «Литературных мечтаний» (I, 90). Второй принадлежит Рылеву. Он взят из его статьи «Несколько мыслей о поэзии».²⁰ Девять лет отделяют появление одного от другого. Трудно сказать, когда именно мысль Рылеева поразила Белинского, во всяком случае, она очень хорошо запомнилась ему и, что особенно важно, была воспринята им как истина. Но если неоспоримо, что статью Рылеева Белинский знал текстуально, то, по всей видимости, она подействовала на него всем своим духом, а не только одной единственной мыслью.

Рылеев осмелился провести резкую грань между оригинальным Гомером и подражателем Виргилием. Автор «Литературных мечтаний» весьма скептичен в отношении к Виргилию, преклоняясь перед Гомером. Рылеев считал, что чернильные войны между нашими классиками и романтиками прошли впустую и призвал современников оставить «бесполезный спор о романтизме и классицизме». Белинский, как бы начиная с этого самого пункта, обещает читателю, что не будет толковать «о блаженной памяти классицизме и романтизме» и с иронией вспоминает об их спорах, говорит, что и слова «романтизм», «классицизм» сделались «пошлыми и смешными».

Сравним еще два высказывания. Белинский пишет в «Литературных мечтаниях»: «У нас, как я уже и говорил, еще и по сию пору царствует в литературе какое-то жалкое, детское благоговение к авторитетам... Говоря о знаменитом писателе, мы всегда ограничиваемся одними пустыми возгласами и надутыми похвалами; сказать о нем резкую правду у нас святотатство» (I, 42). Эту мысль критик высказывает впоследствии не раз, приступая к анализу выдающихся явлений нашей литературы, прежде всего к оценке Ломоносова и Карамзина.

Белинский утвердил право критики на смелость, на истину, на беспристрастное и откровенное суждение. Без этого не было бы у нас принципиальной критики, умевшей руководить общественным мнением в области искусства и литературы. Но Белинскому предшествовали смелые выступления декабристов и в том числе призыв Рылеева покончить со слепым, унижающим достоинство человека фетишизмом. Об этом сказано в статье «Несколько мыслей о поэзии»: «Великие труды и превосходные творения некоторых древних и новых поэтов должны внушать в нас уважение к ним, но отнюдь не благоговение, ибо это противно законам чистейшей нравственности, унижает достоинство человека и вместе с тем вселяет в него какой-то страх, препятствующий приблизиться к превозносимому поэту и даже видеть в нем недостатки».²¹

Оба — и Рылеев и Белинский — говорят о корифеях, которые произведениями ума и творческого гения обессмертили свои имена, и оба отвергают молитвенное коленопреклонение перед ними. Преемственность мысли очевидна.

По всей вероятности, статья Рылеева не просто была прочитана критиком, а самым тщательным образом обдумана. По-видимому, Белинский обращался к ней не однажды, вникая в ее истины. Во всяком случае, статья Рылеева была ему знакома задолго до того, как он принялся писать «Литературные мечтания». Ее влияние можно усмотреть в том недоверчиво-ироническом отношении к суждениям «классиков» и «романтиков» о великом произведении Пушкина «Борис Годунов», которое так сильно выразилось в первой написанной Белинским рецензии. Уже тогда, в 1831 году, он занимал в литературе свою особую позицию и имел мужество не соглашаться с Полевым и подтрунивать над Надеждиным. В своей критической деятельности Белинский всегда имел в виду опыт критиков-декабристов, опыт «Полярной звезды» и «Мнемозины». Период, заполненный творчеством и борьбой декабристов, он называл интереснейшим в истории русской литературы. С декабристов он начинал историю нового направления в русской литературе, того именно направления, величайшим представителем которого был Пушкин.

В одной из статей 1846 года дана такая характеристика декабристского времени в истории нашей литературы: «Острые и бойкие полемические статьи Марлинского против литературных старозеров, печатавшиеся в „Сыне отечества“, и его же так называемые обзоры русской словесности, печатавшиеся в известном тогда альманахе (Белинский обходит название «Полярной звезды», — П. М.); трехмесячный сборник „Мнемозина“, — все это выразило собою совершенно новое направление литературы...» (IX, 684).

Практически эта мысль вошла в плоть и кровь советского литературоведения. Однако даже в специальной литературе об «историко-литературной концепции» Белинского она выпускается из виду. В приведенной цитате критик перечисляет три печатных органа декабристской поры, в которых были опубликованы самые ценные критико-эстетические работы декабристов: «Мнемозину», «Полярную звезду» («известный тогда альманах») и «Сын отечества». Последний указан как орган, в кото-

²⁰ «Сын отечества», 1825, № 22, стр. 149.

²¹ Там же, стр. 154.

ром можно найти «статейки» Марлинского. Но отсылая к этому журналу, критик имел в виду нечто более важное: там была напечатана статья Рылеева «Несколько мыслей о поэзии».

Начиная с «Литературных мечтаний» и вплоть до последних лет своей критической деятельности, Белинский держал в уме лучшие работы декабристов, придавая им большое значение в развитии русской литературы, и учился на них. На литературно-критическом развитии Белинского, как и на общей эволюции его мировоззрения, сказалась преемственность поколений русского освободительного движения, а не разрыв между ними. Опыт декабристов, осмысленный Белинским с позиций борьбы за реализм и реалистическую теорию литературы и искусства, содействовал тому, что он в небывало короткий срок превратился во властителя дум своей эпохи. Величие и бессмертие его мысли во многом связано с тем, что он прошел школу декабристской эстетики и критики, школу высоких и верных идей своих революционных предшественников. Это не значит, что Белинский ограничивался наследием революционного романтизма. Нет, лучшее в этом наследии он использовал для построения эстетики критического реализма и потому пошел дальше своих предшественников. Но отнюдь не во всем. При всей своей гениальности, при очень высоком уровне революционно-демократической идеологии Белинский не мог развить некоторых важнейших эстетических идей декабристов. Они впервые в истории русской литературы связали литературное дело с подготовкой революции против крепостничества и самодержавия и создали литературно-творческие филиалы при тайных революционных организациях. Литература и литературные организации были подчинены революционным задачам и целям. Белинский оказался не в состоянии развить эту часть «литературного дела» декабристов. Обстоятельства были сильнее всех субъективных качеств гениального критика и теоретика искусства.

Социальный прогресс вообще не сводится к тому, что последующие поколения целиком берут и продолжают традиции своих предшественников. Напротив, делая в одном большом скачок, новое поколение, под влиянием социально-исторических причин, часто не затрагивает определенный запас идей, уже накопленный обществом. Только через ряд поколений этот идейный запас становится доступным для дальнейшего развития и обогащения. Так было и с эстетическими идеями декабристов. Не все они могли быть взяты и тем более развиты деятелями, сменившими поколение Рылеевых и Пестелей. Но ленинский тезис «их дело не пропало» относится не только к революционно-политическим идеям декабристов. В области литературы и эстетики дело декабристов также было подхвачено и продолжено, насколько позволяли общественные условия России.

М. ГИ Н

НЕИЗВЕСТНЫЙ ФЕЛЬЕТОН Н. А. НЕКРАСОВА

Советскими литературоведами проведена большая и очень плодотворная работа по розысканию текстов произведений Н. А. Некрасова, поэтических и прозаических. После Октябрьской революции найдены и введены в читательский и исследовательский оборот тысячи его стихотворных строк, десятки затерянных в журналах и большей частью неподписанных статей, рецензий и фельетонов, многие рассказы и водевили, роман «Жизнь и похождения Тихопа Тростникова». Такие тома его «Полного собрания сочинений и писем», как VI, IX и в значительной степени V, в дореволюционное время были бы просто невозможны. Тем не менее задача выявления объема литературного наследия Некрасова и сейчас не может считаться вполне решенной.

Вспоминая перед смертью о той огромной — выше сил человеческих — журнальной работе, которую ему пришлось вести в первые годы своего пребывания в Петербурге, Некрасов продиктовал: «Господи! сколько я работал! Уму непоси- жимо, сколько я работал, полагаю, не преувеличу, если скажу, что в несколько лет исполнил *до двухсот печатных листов* журнальной работы; принялся за нее почти с первых дней прибытия в Петербург. В „Инвалиде“, в „Литературных прибавлениях к „Инвалиду““, в „Литературной газете“, в „Пантеоне“ и т. д.»¹ В другой автобиографической заметке содержится указание, что за всю жизнь им выполнено «всего журнальной работы до 300 печатных листов» (XII, 13). Если же мы учтем все известные прозаические тексты Некрасова, опубликованные в периодической печати при его жизни, т. е. весь IX и частично V и VI тома его «Полного собрания сочи-

¹ Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. XII, Гослитиздат. М., 1953, стр. 23 (курсив мой, — М. Г.). В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

нений и писем», дополним их текстами, включенными в XII том и найденными после выхода в свет названного издания, то это все-таки едва ли составит 100 авторских листов. Даже допуская, что подсчеты Некрасова не абсолютно точны и что в последнюю из указанных цифр — 300 печатных листов — следует включить принадлежащие ему части романов «Три страны света» и «Мертвое озеро» (в первую цифру — 200 печатных листов — они не могут быть включены, так как эта цифра относится к более раннему периоду его деятельности), — все же придется признать, что литературное наследие поэта известно еще далеко не в полном объеме.

Цель настоящего сообщения — выявить одно из ранних некрасовских газетных выступлений, о котором имеется документальное свидетельство.

Среди мемуарных источников, относящихся к раннему петербургскому периоду жизни Н. А. Некрасова, заслуживают внимания записки известной актрисы А. И. Шуберт (рожд. Куликовой). Она помнит Некрасова в годы его литературной поденщины, голодным, истощенным, плохо одетым. В семье Куликовых он получил прозвище «несчастливого», хозяйка дома, встречая его, отдавала распоряжение кухарке: «Акулина, подай ему, что от обеда осталось».

Эти сведения хорошо известны, но до сих пор, как это ни странно, не обратило на себя внимание свидетельство Шуберт о том, что Некрасову принадлежал печатный отклик на ее театральный дебют.

«Я попала на сцену как будто невзначай, — сообщает Шуберт, — как-то раз брат (режиссер Н. И. Куликов, — М. Г.) пришел во время урока французского языка и дал мне закончить перевод комедии Скриба „Брат и сестра“, начатый П. С. Федоровым и неоконченный им по болезни. При этом брат обещал в награду дать мне в этой пьесе маленькую роль. Мне было в то время 15 лет. Я перевела и получила роль Фанни, очень резвой девушки». И далее: «Перед выходом на сцену я все говорила брату, что меня будут ругать в газетах, так как знала, что брат со всеми в соре; тогда он разошелся с Краевским и Панаевым, а Белинского постоянно ругал. Вдруг читаю — не помню, в „Литературной газете“ или „Литературных прибавлений“ — чудесный отзыв, в котором выражалась надежда, что я со временем буду Асенковой (знаменитая актриса 30-х годов). Я даже заплакала от радости. Оказалось, писал Некрасов. Стыдно вспомнить: когда брат спросил меня: „Знаешь ли, кто про тебя написал?“ и указал на Некрасова, сидевшего тут же и глядевшего на меня ласковыми глазами, я сделала кислую мину и протянула: „Ну?..“ Я была разочарована и считала себя обиженной, что про меня писало такое ничтожество».²

Как видим, даже много десятилетий спустя А. И. Шуберт не постеснялась признаться, что считала молодого человека «ничтожеством» только потому, что он голоден. Но это можно оставить на ее совести. Ценность же ее свидетельства не подлежит сомнению. В нем могут быть и — как убедимся — есть неточности, однако одно ясно: среди печатных откликов на первое выступление А. И. Шуберт-Куликовой находится и отклик Некрасова. Точное название пьесы, в которой она дебютировала, — «Камилла, или Сестра и брат», комедия в одном действии Скриба и Баяра, перевод П. С. Федорова. Премьера с участием А. И. Куликовой состоялась на сцене Александринского театра в Петербурге 16 февраля 1843 года.³

Оба предположительно названные в воспоминаниях А. И. Шуберт органа, в которых якобы появился отзыв Некрасова, должны быть отведены. «Литературные прибавления к „Русскому инвалиду“» (таково полное название газеты) в это время уже не выходили. В «Литературной газете» интересующий нас спектакль разбирался, но имя Куликовой здесь не было даже названо.⁴

Отзыв Некрасова, следовательно, должен находиться в каком-то другом органе — газете или журнале. Органы, в которых сотрудничал Некрасов, известны, их немного, по для верности учтем все имеющиеся отклики на премьеру пьесы «Камилла, или Сестра и брат» с участием Куликовой. Они тоже немногочисленны. Помимо «Литературной газеты», на спектакль откликнулись: «Русский инвалид» (27 февраля), «Северная пчела» (1 марта), «Репертуар и пантеон» (№ 3, стр. XII), «Отечественные записки» (№ 3, отд. VIII, стр. 41) и «Листок для светских людей» (№ 8, февраль). Последние два отпадают по той же причине, что и рецензия «Литературной газеты»: в них Куликова, как, впрочем, и другие исполнители, не упоминается. Отпадает и отзыв журнала «Репертуар и пантеон»: под статьей, в которой он содержится, имеется подпись автора — В. С. Межевича.

Остаются два апоимных отзыва газет «Русский инвалид» и «Северная пчела». Метод исключения вполне может быть применен и здесь. В обеих газетах, как и в журнале «Репертуар и пантеон», сценический дебют юной А. И. Куликовой получил благоприятную оценку, но первым во времени и самым восторженным был

² А. И. Шуберт. Моя жизнь. «Academia», Л., 1929, стр. 84—86.

³ «Театральный мирок», 1893, № 8, стр. 18. Заметка без подписи о 50-летии сценической деятельности А. И. Шуберт (отмечалось 16 февраля 1893 года). Это подтверждается также данными картотеки Библиотеки им. А. В. Луначарского в Ленинграде и печатными откликами 1843 года.

⁴ «Литературная газета», 1843, № 8, 21 февраля, стр. 159—163.

отзыв «Русского инвалида».⁵ Появившиеся после него отзывы «Северной пчелы» и «Репертуара и пантеона» не могли уже произвести на дебютантку того сильного впечатления, о котором она вспоминала на склоне лет. Кроме того, ведь в болгарской «Северной пчеле» Некрасов никогда не сотрудничал и не мог сотрудничать. В «Русском инвалиде», напротив, судя по его же приведенным выше словам, Некрасов в это время печатался часто. Недавно выявлено несколько его фельетонов из «Русского инвалида» 1844 года,⁶ более ранние (а они несомненно были) остаются неизвестными. Чтобы получить представление, в какой мере отзыв «Русского инвалида» соответствует свидетельству А. И. Шуберт, ознакомимся с его текстом.

Перечислив пьесы, поставленные в последнее время на Александринском театре, автор фельетона пишет: «Лучшая из них „Камилла“; завязка ее очень проста и обработана с искусством, которым владеет один Скриб. В „Камилле“ в первый раз явилась на сцену сестра режиссера здешней драматической труппы, девушка Куликова, в роли Фанни. Г-жа Куликова еще очень молода: ей, по-видимому, едва ли есть шестнадцать лет. Несмотря на то, она сыграла свою первую роль мило, развязно и отчетливо. Видевшие ее дебют единодушно согласны, что в ней есть все качества, нужные для того, чтоб сделаться со временем замечательною артисткою. Приятный голос, благородная простота, непринужденность в манерах и выразительная, привлекающая наружность — вот достоинства, которыми обратила на себя общее внимание г-жа Куликова; нельзя было также не заметить в ее игре проблесков таланта и неподдельного чувства. Публика приветствовала юную дебютантку громким одобрением. Пожелаем, чтобы г-жа Куликова избрала примером себе на драматическом поприще прекрасную и талантливую сестру свою, известную московскую артистку г-жу Орлову, и, подобно ей, вполне оправдала надежды, возбужденные своим первым дебютом. Г-жа Куликова еще в таких летах, когда люди любят искусство для искусства, а не для посторонних целей: стоит сохранить подолее такое прекрасное направление, — и, нет сомнения, успех превзойдет ожидания...» (стр. 175).

В приведенном тексте отметим прежде всего отсутствие одного из признаков, указанных А. И. Шуберт: здесь нет сопоставления с Асенковой, не упоминается она и ни в одном другом печатном отклике на сценический дебют Куликовой. Параллель с другой известной актрисой — старшей сестрой дебютантки П. И. Орловой-Куликовой — была поставлена В. С. Межевичем в только что названном отзыве. Очевидно, Шуберт допустил ошибку, и это не покажется удивительным, если мы учтем, что она припоминает события очень давние. При таких обстоятельствах вполне объяснима возможность «включения» в печатный отзыв того, что высказывалось устно, может быть, тем же Некрасовым, который, как известно, преклонялся перед талантом рано умершей Асенковой.⁷

Но поскольку это первый по времени и самый горячий из откликов на сценический дебют Куликовой, можно не сомневаться, что именно о нем она говорит в своих воспоминаниях, и, следовательно, автором рассматриваемого фельетона является Некрасов. Нужно учесть, что даже в тех рецензиях, где игра Куликовой оценивалась благоприятно, о ней говорилось наряду с другими исполнителями, которыми иногда уделялось больше внимания, чем ей. И лишь рассматриваемый отзыв, от начала до конца восторженный, весь посвящен юной дебютантке. Ведь рецензия на спектакль здесь, по существу, свелась к отзыву об игре Куликовой. Естественно, что сама Куликова была растрогана до слез и запомнила «чудесный отзыв» до глубокой старости. Никакой другой отзыв не мог бы произвести на нее того сильного впечатления, о котором она говорит в своих воспоминаниях.

Эти соображения подтверждаются и некоторыми особенностями текста самого фельетона. Он завершается рекламным сообщением о выходе в свет первого выпуска издававшегося Некрасовым сборника «Статейки в стихах». Обращая внимание на эту «вышедшую на днях небольшую книжечку», автор фельетона пишет: «Под этим скромным, незатейливым заглавием издатель предлагает публике два стихотворения. Одно из них называется „Встреча старого, 1842 года, с новым, 1844“; другое — „Говорун“, записки петербургского жителя Ф. А. Белопякина. Как в первом, так и во втором любители произведений такого рода найдут много интересного. В первом находится несколько свежих оригинальных мыслей, изложенных стихами

⁵ Петербургская хроника (без подписи). «Русский инвалид», 1843, № 44, 27 февраля, стр. 173—175 (под рубрикой «Журнальные отметки»).

⁶ Один фельетон опубликовал в XII томе «Полного собрания сочинений и писем» Некрасова А. М. Гаркави (стр. 222—228 и 442—443). Принадлежность Некрасову нескольких фельетонов этого же года устанавливается в статье Б. Я. Бухштаба «Фельетоны Некрасова в газете „Русский инвалид“». Библиографическое разыскание («Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. 5, 1959, стр. 319—341).

⁷ См. об этом работу Н. И. Куделько в кн.: В. Е. Евгеньев-Максимов и др. Некрасов и театр. Изд. «Искусство», Л.—М., 1948, стр. 55—74.

довольно звучными. Во втором рассматривается с юмористической стороны большая часть новостей, занимавших Петербург в последнее время» (стр. 175).

Свои издания в этот период Некрасов, как известно, не раз рекламировал в газетных статьях и фельетонах. В приведенном сообщении обращает на себя внимание следующее обстоятельство. Автором первого стихотворения был режиссер Н. И. Куликов, старший брат А. И. Куликовой-Шуберт, второго — сам Некрасов. В рецензиях, естественно, на первом плане оказывался некрасовский «Говорун». Белинский, например, пространно цитируя некрасовские стихи, даже не упоминает стихотворение Куликова.⁸ В рассматриваемом фельетоне о стихах Куликова говорится в более определенных и решительных выражениях («свежие оригинальные мысли, изложенные стихами довольно звучными»), чем о «Говоруне». Едва ли кто-либо, кроме самого автора «Говоруна», мог так писать. Еще одна деталь. В тексте фельетона есть такое сравнение: «снег, как саван покрывающий всю равнину...» (стр. 173). Это сравнение занесенной снегом равнины с саваном войдет впоследствии в сатиру Некрасова «Балет»:

В белом саване смерти земля... .

(II, 253)

Ср. в поэме «Мороз, Красный нос»:

Как саваном снегом одета,
Избушка в деревне стоит...

(II, 168)

Впрочем, сомневаться в авторстве Некрасова здесь нельзя было бы и в случае, если бы подобных деталей в этом фельетоне не было.

Каково содержание фельетона, что он собой представляет?

Газетный фельетон — хроника 40-х годов знакомил читателя преимущественно с различными событиями культурной жизни столицы. Некрасов писал свой фельетон после масленицы и, естественно, должен был дать отчет о развлечениях петербургского обывателя в эту веселую пору. Показательно, однако, что, упомянув о балах, маскарадах и танцевальных вечерах, он переходит к более значительным событиям, в том числе и таким, которые прямого отношения к масленице не имеют.

В самом начале он привлекает внимание читателя к предстоящим гастролям знаменитого итальянского певца Рубини. К этим гастролям Некрасов еще не раз вернется впоследствии в своих стихотворных и прозаических фельетонах. Событий петербургской театральной жизни, отразившихся в фельетоне, мы уже касались. Остается только добавить, что Некрасов не ошибся ни в оценке пьесы Скриба и Баяра, лучшей из поставленных тогда пьес, ни в оценке таланта А. И. Куликовой, которая стала впоследствии выдающейся русской актрисой.

Приведенное выше извещение о выходе сборника «Статейки в стихах» предваряется следующими замечаниями о современной поэзии: «Стихи в упадке. Надобно, чтоб стихи были слишком хороши, или чтоб под ними стояло громкое имя, чтобы заставить публику прочесть их. Век наш — век положительный: он так занят прозой жизни, что ему решительно не до стихов. Есть, однако ж, род стихов, на чтение которых находит время даже наш недосужий век: это стихи юмористические, которые взглядывают на природу, на человека, на современные нововведения, на все события, важные и неважные, с сатирической точки. Такие стихи теперь в моде во всей Европе» (стр. 175).

Переключаясь с характерными для критики 40-х годов и нередкими у Некрасова заявлениями об упадке интереса к поэзии, эти строки в какой-то мере объясняют его собственное обращение к жанрам юмористического стихотворения и стихотворного фельетона.

Отнюдь не преувеличивая значения повопайденного фельетона, паписанного в ту пору, когда автор его был еще малоизвестным литературным тружеником, нельзя все-таки не отметить, что, отражая взгляды молодого Некрасова, это его газетное выступление представляет интерес для каждого изучающего творчество великого поэта и должно занять определенное место в его литературном наследии.

⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 8—11.

НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ ДАННЫЕ О ЖИЗНИ А. И. ЛЕВИТОВА

(ПО МАТЕРИАЛАМ ТАМБОВСКОГО ОБЛАСТНОГО АРХИВА)

Тамбовский областной архив располагает некоторыми небезынтересными материалами, касающимися вопроса о пребывании А. И. Левитова в Тамбовской губернской духовной семинарии.

Тамбовщина — родина А. И. Левитова. В большом торговом селе Добром Лебединского уезда Тамбовской губернии появился он на свет. По мнению большинства биографов писателя, включая также и исследователей, выступивших в печати в последнее десятилетие, считалось неоспоримым, что А. И. Левитов ведет свое происхождение от дьячка Никольской церкви села Доброго.¹ Однако отец Левитова ко времени рождения сына отнюдь не являлся представителем среднего духовенства, а принадлежал к самым низшим слоям церковной курии. В документах правления Тамбовской духовной семинарии значится: «Александр Левитов Лебединской округи бывшего г. Доброго пономаря Ивана сын».²

В свете этого факта становятся более убедительными свидетельства самого писателя и его современников о «гнусном, нищенском бесхлебье» и неизбывной нужде, которые постоянно испытывала семья Левитовых. Родители будущего писателя должны были во многом отказывать себе и домочадцам, чтобы содержать материально сына Александра то в Лебединском духовном училище, то несколько позднее — в Тамбовской духовной семинарии.

Архивные материалы должны будут положить конец ориентировочной датировке пребывания Левитова в Тамбовской духовной семинарии. Как следует из годичных ведомостей об учениках Тамбовской духовной семинарии, Левитов поступил туда в 1850 году.

Учение давалось Александру Левитову очень легко. В ежегодные составляемые ведомости классные наставники неизменно отмечают способность и прилежание Левитова как «очень», «весьма» или «довольно» хорошие (оп. 58, ед. хр. 10 и 11; оп. 60, дело 36, 35 и 39). Но постепенно он начинает утрачивать интерес к духовной схоластике, которая была не в состоянии дать хоть сколько-нибудь удовлетворительные ответы на многие вопросы и сомнения любознательного юноши.

Довольно полное представление о содержании учебных дисциплин дают «Обозрения предметов, преподаваемых ученикам Тамбовской семинарии» (оп. 58, ед. хр. 8). Ученикам вдалбливались богословские нелепицы наподобие следующей: «Люди, скончавшиеся в истинной вере, но не успевшие загладить свои грехи на земле, проходят огненное очищение».

Впоследствии Левитов зло высмеял в очерке «Петербургский случай» семинарскую систему преподавания с ее догматизмом, зауемью и рутинерством.

К концу пребывания в Тамбовской духовной семинарии Левитов перестал баловать классных наставников «довольно ревностным прилежанием». Если латинским и греческим языками (классическая филология) он продолжает заниматься со все возрастающим интересом (результаты занятий — «примерны и успешны» — оп. 60, дело 36, стр. 18), то совсем обратное можно сказать об его усердии по классам священного писания, церковной истории и церковной археологии. Так, например, по «предмету догматического и полематического богословия и гомилетики за сентябрьскую треть учебного 1854/55 года» против фамилии Александра Левитова сделана следующая запись: «способности — очень хорошие, прилежание — недостаточное, успехи — не худые» (оп. 60, дело 30, стр. 1а).

Примерно с 1853 года Левитов начинает все чаще уклоняться от занятий. В числе уволенных «в дома родителей и родственников на праздник святой Пасхи не явился вовремя Александр Левитов», — фиксируется в «Тамбовской семинарии инспектора иеромонаха Димитрия записке» (оп. 60, дело 83).

Обращает на себя внимание исключительная подозрительность инспектора Димитрия, не принимавшего в расчет (и не без основания!) те доводы, которые представляли доброжелатели Левитова в случае, если их «однокашник» уходил с занятий. Однажды в октябре 1854 года старший дежурный сделал журнальную запись

¹ См.: Л. М. Лотман. Левитов. В кн.: История русской литературы, т. VIII, ч. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 617—634; Н. С. Соловьев. Александр Иванович Левитов. В кн.: А. И. Левитов. Сочинения в одном томе. Гослитиздат, М., 1956; А. Силаев. Лирь звон кандалный. Очерки жизни и творчества А. И. Левитова. Липецкое книжное изд., 1963. Правда, В. А. Никольский, оповещая на выписке из метрической книги, писал во вступительной статье к «Полному собранию сочинений» А. И. Левитова (т. I, СПб., 1905), что писатель родился в семье пономаря, однако это сообщение в последующих работах не учитывалось.

² Тамбовский областной архив, ф. 186, оп. 60, дело 39, стр. 4 (далее ссылки приводятся в тексте).

о том, что ученик высшего I отделения Александр Левитов находится в больнице и по сему случаю на занятиях не присутствует. В тот же день инспектор иеромонах Димитрий собственноручно сделал в «Общем классическом журнале» приписку: «В больнице не записан». И далее требование к классному надзирателю: «Донести, где же он находится и болтается» (оп. 60, ед. хр. 17). Аналогичных «розысков» выслеживающего характера за один только 1854 год насчитывается свыше десятка.

Эти самовольные отлучки частично были вызваны страстью к сочинительству. Бездарный профессор словесности, не желая признавать за Левитовым литературного дарования, преследовал его своими насмешками. О том, какие отношения сложились между одаренным юношей и чиновником-педагогом, рассказал сам Левитов в том же очерке «Петербургский случай». Не подлежит сомнению также, что одним из прототипов инспектора, выведенного в этом очерке, является инспектор Тамбовской духовной семинарии иеромонах Димитрий.

В деле искоренения всех ростков «преступного сочинительства» инспектору Димитрию пришел на помощь ярый враг вольномыслия, фанатик и аскет Иероним — надзиратель за порядками в семинарии. Однажды ему удалось выследить Левитова за чтением друзьям-семинаристам «Мертвых душ» Гоголя.

Открытой стычке Левитова с Иеронимом предшествовал ряд конфликтов даровитого юноши с начальством семинарии, которое не было в состоянии подавить в Левитове будущего художника слова.

Левитов подвергался штрафу, экзекуции, заключению в карцере, занесению в список «преблагонадежных» и т. д. В этой связи небезынтересно указать на две записки инспектора семинарии иеромонаха Димитрия, которые содержатся в «Настольном докладном реестре по нравственной части с 1850 года по 185... год»: «Справка 1-я: ... ученик среднего отделения Александр Левитов... значится с неodobрительной стороны»; «Левитова, как уже оштрафованного в свое время за допущенные им беспорядки, не подвергая другому штрафу, принять в правлении и объявить ему, что если он не исправится, то будет исключен из семинарии; между тем поступки его внести в книгу поведения, так как он уже не в первый раз замечен в предосудительных поступках» (оп. 56, ед. хр. 5).

Поскольку Левитов не мог смириться с полуинквизиторскими порядками, введенными здесь надзирателем Иеронимом и тупыми отцами церкви, которые ставили своей задачей истребить все проблески самостоятельного мышления, ему пришлось покинуть Тамбовскую семинарию за год до ее окончания — в конце 1854 года (оп. 60, дело 39, стр. 4).

А. МОГИЛЯНСКИЙ

ЦЕНЗУРНАЯ ИСТОРИЯ ПЬЕСЫ ПИСЕМСКОГО «ХИЩНИКИ»

В колоритном и выразительном предисловии Н. С. Лескова к первому изданию его книги «Три праведника и один Шерамур» говорилось о том, как в сорок восьмой раз «умирал» «один большой русский писатель».¹ По словам Лескова, «смерть писателю угрожала по вине театрально-литературного комитета, который в эту пору бестрепетною рукою убивал его пьесу». В этом писателе многие видели А. Н. Островского.² Однако, как показал сын Лескова, его биограф А. Н. Лесков, в предисловии речь шла о друге Островского — А. Ф. Писемском.³ Не случайно задолго до Лескова о подобных многократных «кончинах» Писемского упоминает в одном из своих шуточных стихотворений поэт Б. Н. Алмазов:

... Писемский часто при мне умирал
(Раз сорок!)... Какие страданья...
Отходную с чувством над ним я читал,
А он диктовал завещаье.⁴

¹ Три праведника и один Шерамур. Рассказы Н. С. Лескова. СПб., 1880, стр. 7—10.

² Даже крупнейший специалист по истории античного и русского театра Б. В. Варнеке в 1930-е годы в своем докладе об А. Н. Островском в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР утверждал, что в названном предисловии Лескова говорится именно об Островском. При обсуждении доклада Варнеке ему была разъяснена допущенная им ошибка.

³ Комментарий А. Н. Лескова к письму Писемского Н. С. Лескову от 29 ноября 1872 года (А. Ф. Писемский. Письма. Подготовка текста и комментарий М. К. Клемана и А. П. Могиланского. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 697—699).

⁴ Сочинения Б. Н. Алмазова, т. II, М., 1892, стр. 320.

Точный даже в деталях рассказ Н. С. Лескова отходит от правды только в одном: причиной «страданий» Писемского был не театрално-литературный комитет, а редакция журнала «Гражданин», осуществлявшая решительные цензурные действия.

Писемский начиная с середины 40-х годов систематически подвергался цензурным гонениям, особенно при публикации и постановке на сцене своих драматических произведений.⁵

История, о начале которой писал Лесков в своем предисловии, для Писемского имела особое значение, и вот почему. После переезда в 1863 году из Петербурга в Москву он написал одно за другим пять драматических произведений, из которых в печать попали только два, а на сцену — одно. Среди безусловно запрещенных цензурой было и первое из них — драма в четырех действиях «Бойцы и выжидатели» (1864). В пьесе, посвященной жизни крупных чиновников, ведущих между собой борьбу за высокие посты, звучали актуальные политические мотивы. В действии драмы, в частности, важную роль играл связанный с герценовским «Колоколом» чиновник Оболонский, наиболее честный и принципиальный персонаж «Бойцов и выжидателей». В конце пьесы Оболонский порывает с чиновничьей Россией и становится политическим эмигрантом. О большом значении, которое придавал Писемский этой драме, разоблачающей верхушку бюрократического аппарата русского самодержавия, свидетельствуют настойчивые попытки драматурга провести ее в печать хотя бы частично. В результате этой настойчивости в газете «Антракт» за 1868 год при помощи В. И. Родиславского удалось напечатать второй акт пьесы.⁶ Цензура была явно обеспокоена этой публикацией — корректуру «Антракта» затребовали в Петербург.⁷

В 1872 году Писемский приступил к созданию новой редакции «Бойцов и выжидателей», которая отличалась от редакции 1864 года явной антимонархической направленностью.⁸ Возникло, по существу, совсем новое произведение, хотя сходство в драматических ситуациях и отдельных сценах между ними осталось.⁹ Недавно был обнаружен наиболее ранний набросок этой новой пьесы, название которой никак не могло установиться. В этом отрывке непосредственно задевалась личность Александра II.¹⁰ Однако для опубликования в сборнике «Гражданин» (редактором его в то время был Г. К. Градовский) Писемский представил сравнительно смягченную редакцию, которая до нас полностью не дошла. По всей вероятности, она была близка к тексту третьего посмертного издания полного собрания сочинений Писемского.¹¹ По-видимому, автор представлял пьесу в редакцию дважды. Об этом свидетельствует сцена, которая была описана Лесковым в названном выше предисловии. Она относится ко времени приезда Писемского в Петербург в *конце сентября* 1872 года¹² и, таким образом, не может быть связана с запрещением пьесы С.-Петербургским цензурным комитетом, которое последовало *27 ноября*. Поэтому первое представление ее в редакции «Гражданина» может быть датировано двадцатыми числами сентября. Исправления по требованию редакции (главным образом издателя, князя В. П. Мещерского) Писемский сделал, вероятно, без задержек, так как к 24 ноября 1872 года весь сборник «Гражданин» был уже отпечатан в количестве 3000 экземпляров. Тогда же он поступил в С.-Петербургский цензурный комитет для получения билета на выпуск тиража из типографии. Рассмотрение сборника было поручено

⁵ Первой жертвой цензурных условий явился роман Писемского «Виновата ли она?», написанный в середине 40-х годов. В дальнейшем от цензуры страдали, кроме романа «Тысяча душ», преимущественно его пьесы: «Ипохондрик», «Раздел», «Горькая судьбина». Сводной работы по истории взаимоотношений Писемского с цензурой не имеется.

⁶ «Антракт», 1868, № 12, 24 марта, стр. 1—4. Указаний на эту публикацию в литературе предмета не имеется.

⁷ ЦГИА, ф. 777, оп. 25, ед. хр. 1711, лл. 1—5.

⁸ Непосредственно перед этим (1868—1871) Писемский работал над романами «Люди сороковых годов» и «В водовороте». В последнем противоправительственные мотивы особенно отчетливы.

⁹ Персонажу «Бойцов и выжидателей», крупному сановнику графу Полташеву, в «Подкопах» (так стала называться новая редакция пьесы) соответствует граф Зыров. Оба эти лица имеют дочерей, которые в обоих произведениях играют видную роль. Ср. также явления 6—9 III акта «Бойцов и выжидателей» с явлениями 6—7 того же акта комедии «Подкопы».

¹⁰ Характеристика дошедших до нас отрывков этой ранней редакции дана в комментариях С. Ф. Елеонского к установленному им при нашем участии тексту комедии «Хищники», до 1885 года печатавшейся под названием «Подкопы» (А. Ф. Писемский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, изд. «Правда», М., 1959, стр. 613—616).

¹¹ Полное собрание сочинений А. Ф. Писемского, т. VIII, изд. 3-е, СПб., 1911, стр. 491—558.

¹² А. Ф. Писемский. Письма, стр. 250.

цензору Н. А. Ратынскому, представившему уже 27 ноября 1872 года следующий отзыв о нем:

«Доклад о сборнике „Гражданин“

В цензурном отношении обращает на себя особое внимание первая статья этого сборника, комедия Писемского „Подкопы“, в которой автор задумал изобразить нравы высших служебных сфер, и с этою целью выводятся им на сцену следующие лица:

1. *Граф Зыров*; хотя он и назван *главным начальником ведомства*, но по приданной ему служебной обстановке очевидно, что под этим названием разумеется *министр*, так как подчиненными ему являются во 1-ых директоры департаментов, из которых один назначается его *товарищем*, а во 2-ых состоящие при его ведомстве, для получения высших должностей, военные генералы и камергеры; притом сам он, по словам его дочери (стр. 82), имеет все русские ордена, — чего нельзя предположить на второстепенном посту. Граф Зыров изображен довольно симпатично: это благородный, умный, желающий добра государству и сведущий в делах старик; но до того слабохарактерный, что в должности своего товарища терпит заведомого взяточника и даже уничтожает уличающий его в том документ; все это Зыров делает потому только, что его товарищ есть вместе с тем муж его дочери, которая имеет право требовать от отца материнское наследство, прожитое им на танцовщиц.

2. *Андашевский* — товарищ Зырова по званию главного начальника ведомства и его зять — хитрый, пронырливый, безнравственный и бессердечный человек, выведенный Зыровым из ничтожества, но интригующий против своего благодетеля, с целью занять его место, при помощи какого-то князя Михаила Семеновича. Берет взятки *анциями железнодорожных обществ*.

Директоры департаментов: *Вуланд* — соперник Андашевского по службе, хотя не чужд интриг, по, по крайней мере, способный и дельный чиновник; камергер *князь Янтарный* (из грузин) — пустозвон и фат, посаженный Андашевским в настоящую должность за свои великосветские связи; другой камергер *Мямлин* — совершенный идиот с эпилептическими припадками; несмотря на свое аристократическое происхождение, он до того низкопоклонен, что бросается *целовать руку* у Зырова, когда тот объявляет ему о назначении его директором (стр. 40), и до того невежда в законах, что при докладе у Зырова на приглашение его отыскать статью о десятилетней гражданской давности вынимает из шкапа разом четыре, попавшиеся ему под руку, тома Свода законов, ищет в них и не отыскивает требуемой статьи (стр. 75 и 76). Директором посажен благодаря родству с кн. Михаилом Семеновичем.

Состоящий при ведомстве генерал-майор *Варнуга* — плутоватый малороссиянин, без всякого образования, не умеющий правильно говорить по-русски; получил генеральский чин и добивается высшего места потому только, что управлял имениями и „пущал“ на выкуп крестьян князя Михаила Семеновича. В доказательство заслуг своих он указывает на шрамы на руке, полученные им от битья арестантов во время управления им каким-то заводом (стр. 7 и 8).

Остальные действующие лица — в том же роде: все они (кроме Зырова) или плуты или глупцы, иногда то и другое вместе. Наиболее благородною личностью выставлена вдова Сонина — любовница Андашевского. Часто упоминаемый *князь Михаил Семенович* не появляется на сцене, действуя за кулисами как *Deus ex machina*; но о нем все говорят, к нему забегают, перед ним интригуют и клеветуют на гр. Зырова, и, наконец, через него же граф представляет просьбу об отставке. Этот князь, очевидно, должен стоять во главе какого-либо влиятельного ведомства; ибо по поводу неблагоприятных толков в обществе о назначении Андашевского товарищем он, по словам Мямлина, выразился следующим образом: „Как смеют они судить такие вещи? Я пошлю к ним чиновника сказать, чтобы они замолчали“ (стр. 42).

Сюжет пьесы составляет интрига с целью получения мест — *подкопы*. Одним мотивом своим — *подкопом* Андашевского против тестя и благодетеля его гр. Зырова — комедия напоминает пьесу Островского „Свои люди сочтемся“, а развязкою — гоголевского „Ревизора“. Настоящая комедия Писемского не есть собственно карикатура нравов, потому что всякая карикатура предполагает в основании своем намеренно искаженную действительность, а в этой комедии нет ни одной черты, имеющей хотя бы отдаленное сходство с историческою действительностию: она есть просто *вымысел*, плод *фантазии автора*. Поэтому она могла бы казаться безвредною; но при составлении о ней *цензурного заключения*, ввиду закона 7 июня 1872 года, нельзя не принять в основание следующие соображения:

1) Автор задался мыслию изобразить нравы высших служебных сфер, если не современные нам, то, по крайней мере, весьма близкие к нашему времени — не ранее 1866 года, что ясно видно из того места в комедии, где граф Зыров на вопрос дочери: почему он не принимает мер против печати? отвечает: „какие же я могу принять меры? Ныче у нас свобода слова и печати! Нечего сказать — славное время переживаем: всем негодям даны всевозможные льготы и права, а все порядочные люди связаны по рукам и по ногам“ (стр. 37).

2) В русской драматической литературе известны лишь две комедии нравов чисто служебной сферы — „Ябеда“ Капниста и „Ревизор“ Гоголя; но в них выведены предельки мелких чиновников; в „Ябеде“ не выше прокурора и председателя, да и то

она напечатана по высочайшему повелению императора Павла, исходатайствованному статс-секретарем Нелединским-Мелецким. В комедии же Писемского в *первый раз* выводятся на сцены высшие административные лица: министр, его товарищ и директоры департаментов, которые к тому же камергеры. Если сам министр очерчен в благоприятном свете, то второстепенные служебные деятели — товарищ и директоры изображены автором так, что они возбуждают к себе — одно *презрение*. Известно, что в массе нашей провинциальной публики, по губернским городам любят заниматься толками и пересудами о высших правительственных сферах, а потому можно себе представить, какую удобную канву для кривых толков и нелепых предположений представит настоящая комедия Писемского.

3) В уста действующих лиц этой комедии автор влагает следующие фразы и суждения, на которых не может не остановиться цензура: „Будь, кажется, назначен (в товарищи) со стороны, хоть столоначальник какой-нибудь, из аристократов, я равнодушной бы перенес, зная, что в России в службе все делается по протекции“ (стр. 6). „В одной немецкой газетке написано, что в России государственных людей чеканят как талеры: если мальчишка отдал в пажежский корпус, то он непременно дойдет до каких-нибудь высших должностей по военной части, а если в училище правоведения или лицей, то до высших должностей по гражданской части“.

Ввиду вышеизложенного цензор, рассматривавший книгу, не может признать помянутую комедию *безвредною* и паходится в необходимости выразить заключение о ее задержании; с другой стороны, применяясь к смыслу инструкции статс-секретаря Валуева от 23 августа 1865, предоставляющей цензорам указывать на обстоятельства, могущие вызвать снисхождение Главного Управления, он считает своею обязанностью представить на усмотрение начальства следующие соображения в пользу выпуска в свет разбираемого сочинения:

1) Комедия „Подкопы“ представляет, во всяком случае, замечательное литературное произведение: по живости действия и сценическому расположению она выше комедий Островского, хотя уступает им в том, что в современной критике принято называть *жизненною правдою*.

2) Если рассматривать выведенные в пей характеры как общечеловеческие, а не принадлежащие исключительно той сфере, которую желал изобразить автор, то надобно сознаться, что они очерчены мастерски — двумя, тремя чертами изображается цельный, живой характер, напр. Янтарного, Мямлина, вдовы Сопиной.

3) В комедии нет никаких политических и социалистических тенденций; а развязка ее, напоминающая „Ревизора“, значительно смягчает впечатление целой пьесы: в уме читателя не остается сомнения, что неожиданно назначенный Главный Начальник сумеет подвергнуть заслуженной каре всех выведенных в комедии плутов и интриганов.

4) Почетная и вполне заслуженная г. Писемским известность в нашей литературе, а также охранительное направление журнала, редакция коего издает сборник, могут также служить поводами к оказанию снисхождения в цензурном отношении и, наконец,

5) В сборнике рядом с комедиею помещены, а следовательно, и должны разделить ее участь вполне благонамеренная статья „Человек и его отличие от животных“, направленная против разделяемых, к сожалению, некоторою частью нашей печати материалистических взглядов Дарвина, и превосходная лирическая драма Майкова — „Два мира“, столько же замечательная по поэтическому таланту автора, сколько по глубокому изучению античного мира в эпоху перерождения его христианством.

Что касается остальных статей сборника, то одна из них, „Теория и практика народного кредита в России“, трактует о предмете совершенно невинном — об устройстве ассоциаций для выдачи денежных ссуд сельскому населению. К сожалению, в введении к этой статье высказывается мысль, что у нас возникают некоторые признаки рабочего вопроса и пролетариата, но еще столь незначительные, что им можно противодействовать посредством ассоциаций между рабочими, тогда как в Западной Европе это уже невозможно и следует ожидать социального кризиса, вызываемого неравенством прав капитала и труда. Так как эта мысль высказана лишь мимоходом и притом появлялась уже в известном сочинении кн. Васильчикова, да и в Европе обращено внимание правительства на разрешение рабочего вопроса (Эйзенхардский конгресс, Берлинские конференции), то цензор не видит в этом причины к задержанию книги, тем более, что самая статья, трактующая о предмете совершенно невинном — сельском кредите — написана весьма спокойно, без полемических приемов.

Прочие статьи не представляют ничего сомнительного в цензурном смысле; одна из них — драма „Два мира“ — составляет, как замечено выше, по чисто художественным достоинствам своим замечательное приобретение для русской литературы.

О статье „Солдаты-арестанты“ цензор не делает никакого заключения, так как она рассматривается г. [военным цензором] генералом Штурмером.

Цензор Ратынский

27 ноября 1872 года.¹³

¹³ ЦГИА, ф. 777, оп. 2, 1871, ед. хр. 74, лл. 15—21.

Доклад Н. А. Ратынского был заслушан С.-Петербургским цензурным комитетом, вынесшим по нему нижеследующее решение: «Цензурный комитет по выслушании обих докладов генерала Л. Л. Штурмера и цензора действительного статского советника Ратынского, читавшего помещенную в сборнике комедию Писемского „Подкопы“, согласно с вышеизложенным мнением пришел по большинству голосов к заключению, что эта комедия, представляющая поразительную картину неспособности, безнравственности и служебных злоупотреблений в нашей высшей правительственной сфере, не может быть признана безвредной по производимому ею на читателя впечатлению и полагает вследствие того нужным применить к настоящей книжке сборника меру задержания».¹⁴ Впрочем, окончательное решение вопроса было предоставлено цензурным комитетом министру. И действительно, из конфиденциальной переписки за декабрь 1872 года мы узнаем, что комедия Писемского была «не дозволена к выходу в свет вследствие распоряжения высшего начальства».¹⁵ Она была вырезана из сборника и уничтожена. До настоящего времени не обнаружено ни одного экземпляра этой редакции комедии. В дальнейшем она была переработана автором и в таком виде 20 декабря 1872 года дозволена к печати. Наиболее важное различие между запрещенной¹⁶ и цензурной редакциями состоит в следующем.

Служебное положение и чин персонажей снижены. Зыров в цензурной редакции уже не называется «главным начальником ведомства», т. е. министром, Андашевский не называется его «товарищем», Янтарный и Мямлик не называются камергерами, генерал-майор Варнуха имеет чин полковника и т. д.

В какой мере это обстоятельство отразилось на тексте пьесы, видно из следующего примера (беседа супругов Вуланд).

Запрещенная редакция:¹⁷

«Вильгельмина Федоровна. ...ты тем больше имеешь права обидеться этим и требовать у графа, чтобы он выхлопотал тебе сенатора, например... Владимир Иванович. Безделицу!.. Сенаторство!.. Нынче, матушка, в сенаторство попасть не так легко, как в прежнее время: сажают все специалистов по судебной части...»

Вильгельмина Федоровна. В таком случае проси, чтобы тебе оставили то же содержание, и выходи в отставку.

Владимир Иванович. И того не сделают!..» (стр. 493).

Цензурная редакция:

«Вильгельмина Федоровна. ...ты тем больше имеешь права обидеться этим и требовать у графа, чтобы он выхлопотал тебе в пенсию свое теперешнее содержание и выходи в отставку.

Владимир Иванович. Ну, да, так вот сейчас это и сделают!» (стр. 88).

Отмеченные цензором Ратынским острые формулировки изъяты. Так, например, вместо первоначального «я равнодушной бы перенес, зная, что в России в службе все делается по протекции» (стр. 494), в цензурной редакции мы читаем: «я перенес бы это равнодушно» (стр. 89).

В таком изуродованном виде комедия впервые была опубликована в журнале «Гражданин» (уже под редакцией Ф. М. Достоевского) за 1873 год (№№ 7—10). Оттиск журнального набора без каких-либо изменений (за исключением переверстки) вышел в том же году отдельно.¹⁸

Эта же редакция была напечатана во втором томе выпущенного Писемским издания «Комедии, драмы и трагедии А. Писемского» (М., 1874).

В 1885 году, в первом посмертном полном издании сочинений Писемского (т. XVIII), комедия впервые появилась (под названием «Хищники») в редакции, близкой к вырезанной в 1872 году.

Тем не менее ни цензурная редакция 1873 года, ни редакция, опубликованная в 1885 году, до революции 1905 года к постановке на сцену не позволялись.¹⁹ Первая постановка сатиры была осуществлена лишь в октябре 1905 года в Петербурге. По поводу нее Н. Д. Носков тогда писал: «Только теперь дождалась разрешения на постановку старая пьеса Писемского. Только теперь русская публика может наслаждаться созерцанием картинной галереи типов нашей бюрократии. Как это старо и

¹⁴ Там же, л. 22.

¹⁵ Там же, л. 27.

¹⁶ Как сказано выше, мы предположительно считаем текст издания 1911 года близким к тексту редакции, вырезанной из сборника «Гражданин».

¹⁷ Запрещенная редакция цит. по: Полное собрание сочинений А. Ф. Писемского, т. VIII; цензурная редакция: Комедии, драмы и трагедии А. Писемского, ч. II. М., 1874.

¹⁸ А. Писемский. Подкопы. Комедия в пяти действиях. СПб., 1873.

¹⁹ «Подкопы» вновь были запрещены к постановке на сцене в 1901 году (ЦГИА, ф. 777, оп. 25, ед. хр. 907, л. 4).

в то же самое время ново! Писемский не дождался зари свободы! Он писал свою полную жизненности, ярких красок и тонкой наблюдательности пьесу, будучи вполне уверен, что она не увидит сцены.²⁰

Д. МЕДРИШ

СТРАНИЦЫ НЕНАПИСАННОГО РОМАНА

На рубеже 80-х и 90-х годов Чехов писал роман. Загадочная судьба неосуществленного замысла неоднократно привлекала внимание литературоведов, особенно в последние годы.¹ Что же сообщают нам исследователи об истории чеховского замысла? Что «роман не был закончен, и причина этого, как и судьба уже написанной части романа, остались никому не известны»,² что «рукописи не сохранились».³ Более близок к истине, думается, В. Лакшин, когда он пишет, что «фрагменты несостоявшегося романа мы, вполне возможно, читаем ныне в виде отдельных новелл, не подозревая о их „романическом“ происхождении»,⁴ — однако и он не идет дальше весьма неопределенной догадки и не указывает, пусть даже предположительно, о каких именно новеллах может идти речь.

Иногда высказывается также мнение, будто осуществление задуманного Чеховым романа следует видеть в его «футлярной» трилогии. При этом подчас ссылаются на известную работу М. Семановой — впрочем, без достаточных на то оснований.⁵

Обнаружение новых документов, которые могли бы пролить дополнительный свет на интересующую нас проблему, представляется маловероятным. Однако решить ее, думается, все же возможно: продолжительная работа над романом не могла не сказаться на других, известных нам произведениях Чехова; если только повеллы «романического происхождения» существуют, такая «родословная» должна, очевидно, отразиться на их структуре.

Настоящая статья — опыт стилистического исследования, конечной целью которого является решение конкретной историко-литературной задачи.

Если из всего литературного наследия А. П. Чехова назвать произведение, сведения о котором наиболее неопределенны и противоречивы, то им окажется рассказ «Письмо»,⁶ напечатанный через тридцать лет после смерти писателя по автографу, обнаруженному в архиве бывшего редактора «Журнала для всех» В. С. Миролубова. Комментаторы «Письма» расходятся в его датировке, исследователи не сообщают ничего определенного о связи рассказа с другими произведениями Чехова и о его месте в художественном наследии писателя, и даже вопрос о том, что перед нами — законченный рассказ или фрагмент какого-то неизвестного произведения, остается нерешенным. Приведем несколько высказываний на этот счет, почерпнутых из наиболее авторитетных источников.

Комментарий к полному собранию сочинений, принадлежащий И. Ежову: «Рассказ, видимо, предназначался Чеховым для „Журнала для всех“ и может быть отнесен к годам его сотрудничества в этом журнале (т. е. 1902—1903 гг.).⁷ Это мнение

²⁰ «Биржевые ведомости», 1905, № 9080, 25 октября.

¹ См.: Б. И. Бурсов. Чехов и русский роман. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961; С. Е. Шаталов и В. С. Петрушков. Чехов и Лермонтов (о ненаписанном романе Чехова). «Ученые записки Таджикского гос. университета», т. XIX, серия филолог. наук, вып. 3, 1959; В. Лакшин. Толстой и Чехов. «Советский писатель», М., 1963, и ряд работ других авторов.

² А. Дерман. О мастерстве Чехова. «Советский писатель», М., 1959, стр. 150.

³ А. П. Чехов, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. XI, Гослитиздат, М., 1963, стр. 620, комментарий Н. И. Гитович. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁴ В. Лакшин. Толстой и Чехов, стр. 498.

⁵ У М. Семановой — осторожное предположение («Этот цикл рассказов, быть может, заменил Чехову задуманный им в конце 80-х годов роман...» — М. Семанова. Чехов в школе. Изд. второе, Учпедгиз, Л., 1954, стр. 181), у последователей — весьма вольное его толкование: «Семанова довольно убедительно говорит о том, что неоконченный роман Чехова... предстал впоследствии в виде цикла рассказов „Человек в футляре“, „Крыжовник“, „О любви“» (С. Е. Шаталов и В. С. Петрушков. Чехов и Лермонтов, стр. 65).

⁶ Под тем же заглавием Чехов опубликовал в 1888 году другой рассказ, не имеющий прямого отношения к нашей теме.

⁷ См.: А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. IX, Гослитиздат, М., 1948, стр. 702.

И. Ежова, равно как и его утверждение, будто рассказ не завершен, разделяет и комментатор последнего двенадцатитомного издания В. Родionoва (VIII, 562—563). В «Летописи» жизни и творчества Чехова Н. Гитович называет (правда, предположительно) другую дату: «*Конец 90-х годов?* Писал рассказ „Письмо“. Остался незаконченным».⁸

Начало изучения рассказа было положено А. Дерманом. В монографии «О мастерстве Чехова» он замечает о «Письме», что это «одна из самых поразительных страниц в творческом наследии великого писателя». Для А. Дермана «Письмо» — «незаконченный отрывок, быть может, черновик», «гениальный фрагмент».⁹ Другой исследователь, З. Паперный, столь же высоко оценивая «Письмо», называет его «незаконченным рассказом», «отрывком», не связывая последнее определение с каким-либо произведением или замыслом. Предложенную И. Ежовым датировку З. Паперный отклоняет: «Навеянный непосредственным впечатлением от чтения статьи Л. Толстого „Что такое искусство?“, с которой Чехов познакомился в 1898 году, отрывок, на наш взгляд, и относится к 1898 году. К сожалению, прямых подтверждающих этому пока не найдено».¹⁰ Наличие в «Письме» переключки с Толстым отмечалось и до З. Паперного, но он идет дальше своих предшественников, определенно называя одно произведение Толстого.

В уже упоминавшемся труде В. Лакшина о «Письме» сказано следующее: «Ни точная дата, ни общий замысел произведения не ясны. Содержание отрывка несколько необычно». Обнаружив в рукописи перед названием «Письмо» цифру III, зачеркнутую позднее редакторским карандашом, В. Лакшин высказывает предположение, что «Письмо» представляет собой «третью главу какого-то не дошедшего до нас произведения или было третьим рассказом в неизвестном нам цикле». Догадка, не лишенная оснований, тем более, что в собрании сочинений Чехова печатается другое произведение, в заглавии которого также имеется цифра: «I. У Зелениных» (Зеленины упоминаются и в «Письме»). Обратив внимание и на жанровую близость этих двух «отрывков», исследователь заключает: «Мы имеем, возможно, дело с каким-то обширным замыслом Чехова *конца 90-х годов*, осуществленным лишь в небольшой части и в еще менее полном виде дошедшем до нас».¹¹ На этом започка рассуждений В. Лакшина обрывается. О каком именно замысле может идти речь, какое произведение конца 90-х годов могло быть второй его частью — эти вопросы даже не ставятся, ибо никакими сведениями на этот счет автор не располагает.

Дело в том, что В. Лакшин убежден, будто взгляды, которые высказывают герои чеховского рассказа, являются непременно откликом на трактат «Что такое искусство?», и, следовательно, рассказ «Письмо» (а значит — и «У Зелениных») задуман и написан *не ранее 1898 года* (как видим, В. Лакшин пошел по заманчивому, но ложному следу, указанному З. Паперным). На чем основано это убеждение? Автор книги «Толстой и Чехов» прибегает к сопоставлению разрозненных высказываний, извлеченных из текста чеховского «Письма», с отдельными положениями толстовской статьи. Так, приводятся слова Травникова, с которым спорит герой рассказа Баштанов: «... мнение, что без них (философии и литературы, — *Д. М.*) нельзя обойтись, — предрассудок; они, как театр и цирк, служат только для развлечения...» Исследователь усматривает здесь переключку с тем, что говорится в толстовском труде об искусстве. Но означает ли это, что подобное рассуждение Чехов мог вложить в уста своего героя лишь после того, как ознакомился с трактатом Толстого? Вряд ли. Прежде всего — дослушаем до конца Травникова, т. е. продолжим прерванную В. Лакшиным цитату: «... они, как театр и цирк, служат только для развлечения... Отдаю я предпочтение тем авторам, у которых меньше претензий, а в этом отношении самые удобные книги — французские романы» (VIII, 477). А теперь сравним сказанное Травниковым со словами другого чеховского героя, действующего в другом его произведении: «Сентиментальную и доверчивую толпу можно убедить в том, что театр в настоящем его виде есть школа... Не знаю, что будет через пятьдесят-сто лет, но при настоящих условиях театр может служить только развлечением». «Я не скажу, чтобы французские книжки были и талантливый, и умный, и благородный... Но они не так скучны, как русские...» (VI, 290—291, 314). Так мыслит профессор Николай Степанович в «Скучной истории», опубликованной *в 1889 году*. Сколь ни остроумны выкладки В. Лакшина, приурочивающего ту или иную мысль Травникова или возражение Баштанова к определенным страницам теоретического труда Льва Толстого, они не могут служить основанием для датировки рассказа, так как аналогичные мысли высказывались (или опровергались) Чеховым¹² (или его героями) задолго до выхода в свет толстовского трактата. Оба великих художника

⁸ Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Гослитиздат, М., 1955, стр. 601.

⁹ А. Дерман. О мастерстве Чехова, стр. 142.

¹⁰ З. Паперный. А. П. Чехов. Очерк творчества. Гослитиздат, М., 1954, стр. 98.

¹¹ В. Лакшин. Толстой и Чехов, стр. 84—85 (курсив мой, — *Д. М.*).

¹² См. чрезвычайно интересное письмо И. Я. Гурлянда к Чехову от 6 октября 1889 года в книге «Из архива А. П. Чехова. Публикации» (Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, М., 1960, стр. 134).

в течение ряда лет мучительно бились над жгучими проблемами эстетики, причем каждый из них высказывал свои взгляды неоднократно и по-своему.

Что же касается роли интересующего нас произведения в развитии Чехова-художника, то этот вопрос, по сути дела, заранее объявляется неразрешимым, так как в «Письме» видят качества, якобы чуждые «чеховской манере» и нигде больше у него не встречаемые. «... Ясно ощущается, — пишет А. Дерман, — что здесь писатель *на мновение отбросил сдержанность* и дал бурно излиться своим заветным мыслям о творчестве» (стр. 142). Еще более категоричен З. Паперный: «Чехов не напечатал „Письма“, отрывка, в котором он *без обычной чеховской сдержанности* раскрыл свои взгляды и убеждения» (стр. 102). В. Лакшин несколько осторожнее («Травников — не Толстой, как и Баштанов — не Чехов» — стр. 91), но и он говорит о «необычности» рассказа, полагая, что «Баштанов — лирический герой Чехова» (стр. 92), ведущий спор — от начала и до конца — как бы от имени автора. «Спор этот — сугубо эстетического свойства» (стр. 87), — утверждает В. Лакшин, видя в «Письме» скорее образно написанный трактат об искусстве, чем рассказ. На самом деле перед нами вовсе не письмо-рассуждение (жанр, Чехову действительно чуждый).¹³

Впрочем, и косвенные доказательства, к которым столь охотно обращаются З. Паперный и В. Лакшин, опровергают их точку зрения: взгляды Баштанова далеко не всегда совпадают с чеховскими. Если, например, З. Паперный приводит ряд высказываний писателя, перекликающихся с мыслями Игнатия Баштанова, а В. Лакшин полагает: устами Баштанова Чехов досказывает то, что «не успел или не смог высказать Толстой мутовским вечером 1897 года» (стр. 91), то эта точка зрения опровергается примерами противоположного характера. Ограничимся одним из них. Баштанов пишет: «Природа сама стремится к исцелению, и я сильно рассчитываю на это ее свойство» (VIII, 479). Между тем сам Чехов в одном из писем к Суворину утверждал нечто противоположное: «Всё исцеляющая природа, убивая нас, в то же время искусно обманывает, как нянька ребенка, когда уносит его из гостиной спать».¹⁴ Видимо, смысл произведения нельзя сводить только к страстным высказываниям Баштанова; авторская позиция не сводится к ним, подчас даже находится в противоречии с ними и, следовательно, должна проявиться в каких-то иных компонентах художественной структуры произведения.

«Письмо» почти целиком состоит из послания юного Игнатия Баштанова соседке Марии Сергеевне Волчаниновой. Только в конце его — несколько строк от автора, носящих, по крайней мере — внешне, сопроводительно-информационный характер. Форма письма полностью переключает повествование в «объектный» план — здесь все от героя, от его восприятия. Писатель как бы самоустраивается. Образно говоря, автор уподобляется человеку, который, читая вслух написанное кем-то письмо, выражает свое отношение к прочитанному не репликами, а лишь оттенками голоса и при этом, читая, ничего не опускает и ничего не прибавляет от себя.

Игнатий, из-за болезни лишенный возможности встречаться с близким ему человеком, взявшись за перо, вначале пытается быть сдержанным: «Многоуважаемая Мария Сергеевна! Посылаю Вам книгу, о которой писал в среду. Прочтите. Обращаю Ваше внимание на страницы 17—42, 92, 93 и 112, особенно на те места, которые я подчеркнул карандашом».¹⁵ Затем следуют рассуждения о стиле большого художника, автора посылаемой книги. Конечно, в них характеристика Льва Толстого — это заме-

¹³ Интересно, что позже, после просмотра «Чайки», Толстой советовал Чехову изложить свои взгляды на искусство в форме письма. Чехов не сделал этого.

¹⁴ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XVI, стр. 85.

¹⁵ Думается, речь идет о «Крейцеровой сонате». В ряде лито- и гектографированных изданий, появившихся как раз на рубеже 80-х и 90-х годов, именно на этих страницах говорится о воздействии музыки на человека, и они несомненно могли натолкнуть Баштанова и Травникова на спор об искусстве (см., например: Л. Толстой. Крейцера соната, или повесть о том, как мужик убил свою жену. Б/м, 1888, литогр.; М., 1890, литогр. с берлинского печатного издания; а также: Л. Толстой. Крейцера соната. Изд. 4-е, М., б/г., книгопродавец М. В. Клюкина). В пользу «Крейцеровой сонаты» свидетельствует и тот факт, что не только автор книги, но и само произведение в «Письме» не названо (в то время как в рассказе «После театра» Чехов прямо называл оперу тогда еще здравствовавшего Чайковского): осяпель 1889 года «Крейцера соната» была запрещена цензурой. Некоторые высказывания Чехова об этом произведении в письме к Плещеву от 15 февраля 1890 года также подтверждают нашу догадку: «... в массе всего того, что теперь пишется у нас и за границей, едва ли можно найти что-нибудь равносильное по важности замысла и красоте исполнения. Не говоря уже о художественных достоинствах, которые местами поразительны, спасибо повести за одно то, что она до крайности возбуждает мысль. Читая ее, едва удерживаешься, чтобы не крикнуть: „Это правда!“ или „Это нелепо!“» (XI, 391). «Местами поразительны» — отсюда в письме Баштанова указания на страницы. «Какая правда!» — пишет у Чехова (в рукописи) Баштанов, и тут же, выдерживая характер своего героя, Чехов, перечеркнув, усиливает: «Какая кричащая правда!» «Нелепостей» Баштанов — а он не лирический герой Чехова —

тил уже И. Ежов, но одновременно ведь и раздумье Баштанова о своей собственной манере изложения: «Мысль и красота, подобно урагану и волнам, не должна знать привычных, определенных форм. Их форма — свобода, не стесняемая никакими соображениями о „которых“ и „видимо“. Когда я пишу к Вам, меня всякий раз стесняют и раздражают мои малейшие погрешности в слогое, а это значит, что я не художник, что во мне слово преобладает над образом и настроением» (VIII, 476) «Несдержанность» последующих высказываний Баштанова подготовлена всесторонне: она мотивирована не только *его*, героя, характером («Я стал, по обыкновению, горячиться»), но только *его* жизненными обстоятельствами, но и конкретной, поставленной *им* перед собой задачей: писать с предельной свободой, отдаваясь власти «образа и настроения».

В связи с этим обратим внимание на характер одной показательной синтаксической связи. Баштанов не случайно рассуждает о слове «который»: это относится не только к слогу Толстого, но и к структуре его собственной речи. И у него самого есть фразы с нагромождением «которых», но смысл даже не в этом формальном признаке, а в той роли, которую играет это часто употребляемое им слово: «Вчера я так увлекся книгой, что даже не обрадовался приезду Травникова, *которого* я люблю»; «я не могу, чтобы не видеть Вашей великодушной матери и всей Вашей жизнерадостной, милосердной, богом благословенной семьи, *которая* так же близка моей душе, как мои братья и отец»; «Жизнь моя — это Вы все, *которые* я так безгранично люблю» и т. п. Если бы здесь была иная, сочинительная связь, без всех этих «которых», фраза звучала бы как признание: знайте, я всех вас безгранично люблю. Но «которые» включают в себя дополнительный смысл: как вам известно; вы это, конечно, знаете. Само собою подразумевающееся — упрятано, вынесено, как за скобки, за эти «которые»: Игнатий рассчитывает на полное взаимопонимание. Что бы он ни говорил, в подтексте всегда присутствует его адресат.

Этого не принимают в расчет исследователи, когда говорят, будто в рассказе передан спор Баштанова с Травниковым. В действительности Баштанов дословно передает все, что говорил в споре Травников — и только; возражения же приводятся не те, которые выдвигал Баштанов в споре с Травниковым, но его словам, — «упрямым, предубежденным человеком», а те, которые приходят ему на ум сейчас, когда он пишет Марии Сергеевне и видит перед собой ее «прекрасное, кроткое, сияющее добротой лицо», лицо любимой женщины, друга, единомышленника. О том, что именно говорил Баштанов Травникову, сказано только: «Я стал... горячиться и говорить не то, что нужно», да еще одна реплика-вопрос — и все. Это существенный момент: все мысли и рассуждения настроены на адресата, даны «на одной волне».

Таков эмоционально-психологический план рассказа.

Своеобразен и пространственно-временной аспект повествования. «Посылаю Вам книгу, о которой писал в среду», — начинает Баштанов свое письмо. Очевидно, Игнатий часто сообщает о себе своей корреспондентке, поэтому рассказывает он только о том, что произошло со времени последнего письма: «Вчера я так увлекся книгой, что даже не обрадовался приезду Травникова...»; «Вчера у Зелепиных была Ваша матушка и заезжала к нам. Распекала меня вместе с отцом за то, что я ушел из духовной академии»; «Вчера отец спотыкнулся на улице и упал». Вот, собственно, все события, о которых сообщается в письме, и все они случились накануне. На первый план в изложении Баштанова выдвинуты незначительные случаи, внешняя, очевидная связь между которыми состоит лишь в том, что все они произошли вчера, и если применить к ним иной, более крупный временной масштаб — они окажутся второстепенными и разрозненными. И, наоборот, важнейшие события выглядят в изложении Игнатия несущественными и словно бы не имеющими отношения к делу: такими они предстают и оттого, что случились прежде, и об этом его корреспондент уже осведомлен, и потому, что все их значение и взаимосвязь между ними ускользают от юного героя. Здесь-то и проступают те авторские оттепки, которые образуют подтекст рассказа.

«Вчера отец спотыкнулся на улице и упал. Объясняет это утомлением: страстная неделя, почти весь день служит. Слава богу, обошлось благополучно». Не подумайте, что произошло что-нибудь необычное, нет, просто отец устал от повседневных своих дел, вчера он упал, но все обошлось благополучно — вот смысл сообщения для Баштанова. И куда-то в середину фразы упрятано главное: оказывается, отец отдает все силы делу, которое сын считает бесполезным, и стремится обратить Игнатия на свой путь, для того уже неприемлемый. Ведь в середине письма в связи с визитом матери Волчаниновой, т. е. по другому поводу, Игнатий объяснял Марии Сергеевне: «Я и сам не знаю, зачем я ушел из академии, но не знаю также, зачем бы я и продолжал оставаться там. Меня томит жажда жизни, и я бегу отсюда, где ее нет или где она скроена не по мой вкус. Жизнь моя — это вы все, которых я так безгранично люблю». Далее, пазывая тех, которых «так любит», Баштанов пишет: «Мне нужно каждый день видеть около себя моего старого отца-страдальца и слышать каждую ночь, как он не спит и думает вслух о моем брате-каторжанике. Мне нужно,

не замечает. Повесть, «до крайности возбуждающая мысль», — вот объяснение того отсутствия «сдержанности», которое так смущает исследователей.

чтобы раз в два или три месяца приходил к нам из монастыря мой сумасшедший брат-монах, только затем, чтобы, сверкая глазами, проклясть в моем присутствии цивилизацию и уйти назад». И снова главное упомянуто мельком, упрятано в приложения: «брат-каторжник», «брат-монах» — сказано Баштановым только для того как будто, чтобы знать, о каком из двух его братьев идет речь в каждом конкретном случае; это словно не характеристика, а всего лишь отличительный признак.

Благородные юношеские порывы Игнатия Баштанова, зачастую видящего людей такими, какими они должны бы быть, и выдвигающего на первый план один определенный ряд событий, сопоставляются с неприкрашенными сценами жизни, которые упомянуты в том же письме как бы произвольно. Уже видя, что жизнь скроена не на его вкус, Игнатий еще не осмыслил, как далеко зашло дело, хотя разлом произошел в его собственной семье, столь им любимой, и хотя сам он не может и не хочет жить по-прежнему. Игнатий еще не улавливает связи между отдельными судьбами — в его повествовании фабула как бы отсутствует. Но за рядовыми событиями одного будничного дня, между которыми нет никакой видимой связи, встает жизнь многих людей, раскрываются их взаимоотношения, напряженные до предела. И хотя в рассказе — один день жизни одного человека в одном доме, ясно: человек этот, сын своего века, стоит на пороге важных решений, которые перевернут всю его жизнь. Даже самые близкие люди не останавливают его — они уже его идейные противники, хотя он еще не сознает этого и любит «всех», идеализируя многих из них.

Столь же страстно и мучительно, но в ином направлении стремится к своему идеалу Травников, который «хочет и ищет бога», но «находит одну только пропасть». Для восторженного Баштанова примирение с пошлой действительностью невозможно так же, как и для скептически настроенного Травникова: честный человек — и в этом Чехов убежден — не может примириться с ней. При всем различии во взглядах Баштанов и Травников недаром друзья.

Какой-то перелом произошел и в жизни каждого из двух братьев Игнатия, если один из них оказался на каторге, а другой — в монастыре. Для Чехова это два диаметрально противоположных пути. Однако в том, что столь различные люди больше не могут жить заведенным чередом, — знамение времени, взгляд в будущее, неизмеримо раздвигающий пространственные и временные рамки *рассказа*.

Исследователи «Письма» называли его — иногда на одной и той же странице своего труда — то фрагментом, то отрывком, то рассказом, то письмом об искусстве. Жанровое своеобразие вещи их, по-видимому, беспокоило мало. Между тем специфику своего произведения Чехов подчеркнул уже в заглавии: «Письмо». Рассказ, написанный в форме письма, рассказ-письмо. В наследии Чехова немало произведений такого рода: «Письмо к ученому соседу», «Два письма», «Исповедь или Оля, Жень, Зоя», «Мои жены», «Без места», «Нытье», «Много бумаги» и другие.

Что характерно для рассказов-писем Чехова как жанра? Можно ли обнаружить общее для них стилиобразующее начало? В центре таких рассказов — осмеяние морального уродства, которое в обычной обстановке не бросается в глаза, но выдает себя с головой, как только «герой» принимается за письменное послание. Таков, например, уже ранний рассказ «Письмо донского помещика Степана Владимировича N к ученому соседу д-ру Фридриху» (в последующей редакции — «Письмо к ученому соседу») — произведение от начала и до конца *пародийное*. Комический эффект проявляется повсеместно, в каждом рассуждении, в каждой фразе, чуть ли не в каждом слове, вплоть до написания — «гигроглиф». То же мы обнаружим и в других рассказах-письмах Чехова, с той лишь разницей, что объектом пародии в одном из них служит письмо «ученое», в другом — любовное, в третьем — деловое и т. д.,¹⁶ и в каждом случае с пародийной целью используются, если прибегнуть к термину В. В. Виноградова, объективно-структурные свойства того или иного стиля (делового, научного и т. п.).

Все опубликованные Чеховым рассказы-письма (за исключением одного — «После театра») увидели свет в 1880—1886 годах. Общеизвестно, что 1886 год стал в творчестве писателя переломным. В его произведениях появился новый герой, который мучительно, пусть зачастую и безуспешно, ищет выхода из жизненного тупика. Новый герой требовал новых приемов изображения. В числе многих, с чем художник расстался на этом рубеже, оказался и жанр рассказа-письма — каким он сложился в его произведениях первой половины 80-х годов.¹⁷ В связи с этим наличие (или отсутствие) приемов, связанных с пародированием как стилистической доминантой рассказа-письма, может служить хронологическим ориентиром.

Ни одного из существенных признаков эпистолярного жанра, каким он сложился в рассказах Чехова первой половины 80-х годов, в рассказе «Письмо» мы не находим. Вместо регламентированных традицией шаблонных форм письма (даваемых в пародийном плане) появляется свободное, ничем не стесняемое излияние

¹⁶ См. рассказ Чехова «Статистика», в котором дана шуточная классификация писем, отправляемых по почте.

¹⁷ Не случайно высказывания Чехова против использования в рассказах эпистолярной формы датированы 1886 и последующими годами (см.: XI, 75; XII, 173 и др.).

чувств и стремлений честного, мыслящего героя. Эпистолярная форма использована для изображения людей и событий с точки зрения одного, главного персонажа. Повествование подчеркнуто объективно. Авторские оценки скрыты в подтексте. «Соль» здесь не в обыгрывании внешних атрибутов послания и не в субъективном пафосе письма-рассуждения с их одноплановостью повествования (если в письме-пародии все суждения героя целиком расходятся с авторскими, то в письме-рассуждении все сказанное — от начала и до конца — совпадает с позицией автора), а в двуплановости его. Облик героя, в отличие от первых рассказов-пародий, многогранен, так что та или иная его грань может совпасть с авторским идеалом (а может и не совпасть). Принимая в соображение только эти случаи совпадения, исследователи (З. Паперный, В. Лакшин) тем самым игнорируют важнейшие элементы образной структуры рассказа. Его сюжет для них просто не существует.

И все же в их утверждениях о необычности «Письма» есть доля истины: «Письмо», во-первых, существенно отличается от всех других рассказов эпистолярного жанра, созданных Чеховым до 1886 года, и, во-вторых, не примыкает ни к одному известному нам замыслу Чехова конца 90-х и начала 900-х годов, когда, по общепринятому мнению, оно было создано. Но отмеченный выше основной стилиобразующий принцип «Письма» — повествование в «ключе» героя, в то время как отношение подчеркнуто объективного автора скрывается в подтексте, — характерная черта чеховской прозы 1887—1893 годов.¹⁸ Стиль «необычного» рассказа не только не противоречит «чеховской манере», но, напротив, с особой наглядностью демонстрирует своеобразие чеховской прозы целого периода. В «Письме» сочетаются мнимая апологичность — со страстным отстаиванием общедемократического идеала, внешняя беспристрастность — с глубокой заинтересованностью художника в судьбах героев и в решении важнейших жизненных проблем, обыденность выдвинутой на первый план ситуации — с остротой внутреннего конфликта, кажущаяся случайность и незначительность деталей и фактов — с глубинным и динамичным сюжетом, подчеркнутая информационность — с лиризмом, пронизывающим все повествование. Необычен же рассказ в той мере, в какой необычно любое создание большого мастера, не перепевающего самого себя, а всякий раз совершающего художественное открытие.

В «Письме» двуплановостью повествования, столь характерной для многих произведений Чехова конца 80-х и начала 90-х годов, достигается еще одна цель. Сюжет, каким он выглядит в изложении Баштанова, статичен, возможности его исчерпаны (и в этом смысле перед нами завершенное произведение), но авторский подтекст «снимает» эту завершенность — сюжет оказывается открытым, незамкнутым: внимание читателя уже обращено на то, что существуют еще какие-то взаимосвязи, Баштанову передаваемые.

Говоря об опубликованных ранее рассказах-письмах, один рассказ — «После театра», напечатанный в «Петербургской газете» 7 апреля 1892 года, — мы все же не принимали в расчет. Это единственное произведение Чехова в эпистолярном жанре, отданное им в печать после 1886 года. Основу его составляет послание, написанное шестнадцатилетней девушкой под впечатлением только что прослушанной оперы «Евгений Онегин» — подобно тому, как юный Баштанов пишет под впечатлением только что прочитанной книги Льва Толстого. И в том и в другом рассказе на все, сообщаемое непосредственно в письме, падает ответ только что пережитого события-катализатора (и в том и в другом случае — знакомства с произведением искусства), которое настраивает пишущего на особый лад, обостряя восприятие жизни; и юные герои острее, чем обычно, ощущают противоречие между идеалом и действительностью.

Герои обоих рассказов настолько молоды, что, полностью сочувствуя их неудовлетворенности окружающей жизнью, автор (и читатель) никак не может поставить им в вину неопределенность жизненного идеала: у этих молодых людей все еще впереди. Мыслью о единстве правды и красоты, о том, что жизнь прекрасна, что вступает в жизнь поколение благородное, душевно чистое, которое не станет мириться с мерзкой действительностью, — этой обнадёживающей мыслью проникнуты оба произведения. Вот почему живет в них свободная, могучая и безбрежная природа — природа накануне весны. Охваченной неясными еще предчувствиями девушка «страстно захотелось сада, темноты, чистого неба, звезд. Опять ее плечи задрожали от смеха, и показалось ей, что в комнате запахло полынью и будто в окно ударила ветка» (VII, 81). В рассказе «Письмо» красота и сила, глубина и правдивость мысли также ассоциируются с миром зримой красоты. Перекликаются и копцовки обоих произведений. «Цветет вишни?» — спрашивает прикованный к постели Игнатий и тут же отвечает на собственный вопрос: «Впрочем, рано». Ожиданием красоты, расцвета, падеждой увидеть новую жизнь, самому как-то помочь ее приближению дышат оба рассказа. Образ цветущего вишневого сада уже живет в сознании художника.

¹⁸ О стиле Чехова этого периода см.: А. П. Чудаков. Об эволюции стиля прозы Чехова. В кн.: Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. Изд. Московского ун-ва, 1961, стр. 102—104.

Уже это, по необходимости беглое, сопоставление двух рассказов обнаруживает несомненное сходство между ними. Есть еще один бесспорный признак, дающий основание предполагать, что между рассказами существует какая-то особая (а не только хронологическая и жанровая) общность: имя героини рассказа «После театра» — Надя Зеленина. Чехов вводит нас в ту самую семью, о которой упоминает Игнатий Баштанов и которой посвящен оставшийся в черновике рассказ, озаглавленный — «У Зелениных».

Это позволяет сделать два предположения. Первое: «После театра» (1892) — недостающая часть какого-то чеховского замысла; второе: рассказ «Письмо» (а следовательно, и «У Зелениных») мог быть создан на рубеже 80-х и 90-х годов, т. е. на 10—15 лет раньше, чем принято думать. Но поскольку именно к этому периоду относится работа Чехова над большим неосуществленным замыслом, то естественно возникает вопрос: не страницы ли неписанного романа перед нами?¹⁹

Первое упоминание о романе датируется октябрём 1887 года: «У меня есть роман в 1500 строк, нескупный, но в толстый журнал не годится, ибо в нем фигурируют председатели и члены военно-окружного суда, т. е. люди не либеральные» (XI, 153). Не те ли это члены суда, которые отправили одного из братьев Баштанова на каторгу? Вот письмо Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 года: «Роман этот захватывает целый уезд (дворянский и земский), домашнюю жизнь нескольких семейств» (XI, 168. Не Баштановых ли, Волчаниновых и Зелениных?). 9 октября того же года Чехов сообщает Григоровичу: «Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, парками, железной дорогой. В центре уезда две главные фигуры, мужская и женская. около которых группируются другие пашки» (XI, 255). Пространственные рамки замысла и та роль, какую в нем играют картины природы, также перекликаются с рассказами о Зелениных и их соседях.

Мы пока оперируем очень общими признаками. Но вот письмо к А. М. Евреиной от 10 марта 1889 года, в котором содержатся совершенно конкретные указания на некоторые сюжетные узлы и жанровое своеобразие будущего романа: «Вчера я кончил и переписал начисто рассказ, но для своего романа...» Итак, роман состоит из отдельных рассказов. Далее: «В романе нет ничего побуждающего к революции, но цензор все-таки испортит его. Половина действующих лиц говорит: „Я не верую в бога“ (не об этом ли пишет Игнатий Баштанов? — Д. М.), есть один отец, сын которого пошел в каторжные работы без срока за вооруженное сопротивление...» (вот он, «брат-каторжник!»). «Материал для красного карандаша богатый» (XI, 326—327). На следующий день, 11 марта, Чехов пишет Суворину о том, что переделал написанное, сильно исправив и сократив, что уже ясно очертил «девять физиономий» и нашел название: «Рассказы из жизни моих друзей» (XI, 328).

Обратимся еще к одному письму Чехова, на этот раз адресованному А. Н. Плещееву (от 9 апреля 1889 года), которому Чехов намеревался посвятить роман: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы». Признаваясь в отсутствии четкой положительной программы, Чехов тем не менее — в духе своего общедемократического мировоззрения — намечает идеалы, общие для всех честных людей: «свобода от насилия, предрассудков, невежества» (XI, 331—332). Заметим, что это почти дословное повторение фразы из письма Баштанова, который видит в искусстве «единственное верное средство против предрассудков, невежества и рабства». Стремление покончить с невежеством и рабством сближает автора и его героев («моих друзей»), хотя в отношении путей, ведущих к этой цели (к «норме»), между ними нет единства.

И еще два важных упоминания о романе. Первое — в том же мартовском письме Суворину: «...лишу его в форме отдельных законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа особое заглавие» (XI, 328—329). И, наконец, 22 мая 1889 года — в письме к Н. А. Лейкину: «Пишу маленькие рассказы, которые соединю воедино нумерацией, дам им общее заглавие и папечатаю в „Вестнике Европы“» (XI, 353). Заглавие это нам уже

¹⁹ В одном из писем к Короленко Плещеев сожалеет, что Чехов, создав три главы романа, на этом прекратил работу («Литературное наследство», т. 68, 1960, стр. 300—301). В письмах Чехова можно найти объяснение и дальнейшей судьбы трилогии. Если в 1888 году он обещает Григоровичу не тратить дорогие ему образы романа на срочную работу (XI, 256), то, отказавшись от намерения писать роман («Я рад, что 2—3 года тому назад я не слушался Григоровича и не писал романа» — XI, 317), он отдает в печать из трех написанных глав одну («После театра»), у которой было то преимущество, что она, в отличие от «У Зелениных», понятна и вне общего замысла и, в отличие от «Письма», безопасна в цензурном отношении. Только к «Письму» — и ни к какому другому произведению Чехова — могут быть отнесены до сих пор не прокомментированные строки его послания к А. А. Андреевой от 14 февраля 1903 года о существовании «одного очень небольшого рассказа, давно уже написанного и для публичного чтения совершенно неудобного — по цензурным условиям» (XII, 482).

известно — «Рассказы из жизни моих друзей». Следует обратить внимание и на то, что если в первой корреспонденции речь шла о романе без названия, то в каждом последующем чеховском письме все решительнее подчеркивается самостоятельность составляющих роман рассказов, а в последнем сообщении о «Рассказах из жизни моих друзей» роман уже не упоминается вовсе.

Что же касается нумерации, то, как известно, обе сохранившиеся рукописи пронумерованы. При этом цифра I стоит перед заглавием черновика «У Зелениных» — рассказа, повествующего о том, как Маша Зеленина читает только что полученное письмо, в котором речь идет о ее брате студенте Васе, больном и, по-видимому, безнадежно.²⁰ А в уже упомянутом письме Суворину Чехов сообщает: «Григорович, которому Вы передали содержание первой главы, испугался, что у меня взят студент, который умрет и, таким образом, не пройдет сквозь весь роман, т. е. будет лишним. Но у меня этот студент — гвоздь из большого сапога. Он деталь» (XI, 329).

Это не единственное документальное доказательство «романического» происхождения «У Зелениных». Как вспоминает Лазарев-Грузинский, по пути в Бабино (дело было в 1887 году) Чехов изложил ему содержание первой главы будущего романа. Мемуарист сохранил в памяти лишь начало: к платформе подают товарный вагон, «в вагоне гроб с телом единственного сына вдовы-генеральши».²¹ А в письме, которое читает в рассказе Маша Зеленина, упомянуто, между прочим, следующее: «Сегодня утром в коридоре я встретила с Наденькой Поля, дочь полковника Поля, который в бригаде твоего отца был батарейным командиром». Так как в рукописи рассказа ясно читается зачеркнутая фраза: «Напомни Л. М., что 22 марта день рождения покойного»,²² то ясно: Маша и Вася, больной, обреченный студент, — дети «вдовы-генеральши» Натальи Зелениной.

Итак, нам известны три произведения А. П. Чехова («У Зелениных», «После театра», «Письмо»), составляющие цикл «Рассказов из жизни моих друзей» (1887—1892), первоначально задуманный как роман. «Маленькие рассказы» вобрали в себя обширный замысел, и это «романическое» происхождение не могло не сказаться на их структуре. Сама «родословная» этого цикла — важное обстоятельство, с которым следует считаться как при рассмотрении составляющих его рассказов, так и при изучении чеховского стиля в целом.

Р. Ш А Ц Е В А

В. Е. МИЛЛЯЕВ — АВТОР ПЕСНИ «МЫ — БРАТЬЯ!»

В сборники русской революционной поэзии и рабочих песен¹ обычно включают текст песни «Мы — братья!», весьма популярной в годы первой русской революции. Источником текста песни служат нелегальные издания 1906—1908 годов: листовки

²⁰ Е. Э. Лейтнекер ошибается (см.: Рукописи А. П. Чехова. Описание. Соцэкгиз, М., 1938, стр. 15—16), полагая, будто рассказ этот впервые увидел свет в полном собрании сочинений Чехова в 1932 году (т. XII). Под общим заглавием «Из набросков А. П. Чехова» рассказы «У Зелениных», «Калека» и «Волк» впервые были опубликованы в январской книжке журнала «Русская мысль» за 1905 год с таким примечанием от редакции: «В разобранных покуда семьею А. П. Чехова бумагах оказалось несколько набросков и три маленьких рассказа, давно написанные. Часть этих рукописей мы и печатаем» (стр. 151). Последнее обстоятельство несколько проясняет судьбу рукописей, связанных с задуманным романом: разбирая бумаги писателя, М. П. Чехова одни рукописи сочла набросками — и передала их В. А. Гольцеву в «Русскую мысль», другие посчитала рассказами — и предложила В. С. Мирялобову в «Журнал для всех». Видимо, в готовящемся пыле академическом собрании сочинений А. П. Чехова произведения, лежавшие — и не случайно — рядом в его бумагах, вновь обретут положенное им место. Думается, «У Зелениных», «После театра» и «Письмо» следует печатать вместе как три части замысла «Рассказов из жизни моих друзей», разумеется, обосновав это соответствующим комментарием.

²¹ Энергия. Сборник трестий. СПб., 1914, стр. 154.

²² Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд А. П. Чехова, папка 1, ед. хр. 6, л. 1.

¹ Н. Л. Бродский и В. Львов-Рогачевский. Красный декабрь. Революционные мотивы русской поэзии. Изд. «Колос», Л., 1925, стр. 213—214; Песни уральского революционного подполья. Составители Кашеваров М. С., Боголюбов К. В. Свердловск, 1935, стр. 45—46; Революционная поэзия (1890—1917). Вст. статья, подготовка текста и примечания А. Л. Дымшица. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», Л., 1954, стр. 245—246; Русская революционная поэзия. Подготовка текста и приложения И. С. Эвентова. «Советский писатель», Л., 1957, стр. 381—

комитетов Российской социал-демократической рабочей партии² и солдатские газеты.³ Судя по этим источникам, песня имела широкое распространение. Однако составители сборников революционной поэзии не упоминают автора песни. Ничего не говорит о нем и П. Г. Ширяева, анализируя текст песни в статье «Народное творчество периода первой русской революции».⁴ По-видимому, для этих исследователей вопрос об авторе песни «Мы — братья!» не был ясен. Правда, еще в 1929 году С. Лившиц в статье «Солдатская социал-демократическая пресса 1905—1908 гг.»⁵ ссылаясь на Н. Ф. Чужака-Насимовича, указывал, что автор песни — В. Г. Богораз-Тан. В. Г. Богораз сотрудничал в газете «Казарма», где песня была напечатана. Советские исследователи установили, что Богоразу действительно принадлежит ряд песен времени первой русской революции, анонимно распространявшихся в нелегальной печати. Так, И. С. Эвентов в 1935 году в статье «Подпольная солдатская поэзия 1905—1907 гг.»⁶ сообщал о том, что им пайден неизвестный ранее автор песни «Царские гости»; автор этот — В. Г. Богораз. Сам В. Г. Богораз, ознакомившись со статьей Эвентова, это подтвердил;⁷ но он ничего не сказал по поводу песни «Мы — братья!», которую Эвентов рассматривал в этой же статье как произведение неизвестного поэта. Версия об авторстве Богораз не была принята исследователями.

Указанные выше источники текста «Мы — братья!» восходят к брошюре «Под красным знаменем»,⁸ где стихотворение было опубликовано с подписью «Василий Чужой».⁹ Таким псевдонимом в 900-е годы обычно пользовался литератор Василий Евгеньевич Миляев.¹⁰ Мог ли В. Е. Миляев быть автором песни «Мы — братья!»?

Биографические сведения об этом писателе скудны.¹¹ Василий Евгеньевич Миляев¹² родился 27 февраля 1874 года в селе Ивановском Корчевского уезда Тверской губернии. Отец его был крепостным, но за два года до «освобождения» получил вольную и был приписан в московские мещане. Семи лет вместе с родителями Миляев переселился в Москву, где в 1886 году окончил начальное городское училище. Семья была многодетной, и мальчику пришлось идти «в люди»: в посудный, потом в чайный магазин, позднее он устроился писцом в контору строительного подрядчика. По ночам в конторе удавалось читать и писать. Сначала он занимался перепиской художественных произведений (по заказу переписал «Крейперову сонату» Л. Н. Толстого), затем стал сочинять стихи и рассказы. В 1890 году Миляев познакомился с М. И. Леоновым и его друзьями — писателями М. А. Козыревым, С. Д. Дрожжиным, И. А. Белоусовым и др. 1 января 1892 года в газете Ф. П. Гиларова «Вестник» был опубликован первый рассказ Миляева «Новогоднее счастье». Потом стали появляться его произведения в журнале «Родина», газетах «Орловский вестник», «Екатеринбургская неделя», «Курянин». Постепенно Миляев, как он сам об этом говорит, «перешел на литературные хлеба»: писал стихи и прозу,¹³ в качестве составителя и редактора принимал участие в издании карманной серии биогра-

382; Песни русских рабочих (XVIII—начало XX века). Вст. статья, подготовка текста и примечания А. И. Нутрихина. Библиотека поэта, большая серия. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 212—213.

² Красноярского комитета от 17 июня 1906 года, Тюменского комитета от 22 мая 1908 года.

³ «Солдатский голос», М., 1906, № 1, 15 января; «Солдатская жизнь», М., 1906, № 2—3, 16 февраля; «Казарма», СПб., 1906, № 5, 8 июля; «Голос солдата», Рига, 1906, № 15, 12 августа; «Голос казармы», Тифлис, 1907, № 5, 28 февраля; «Штык», Латвия, 1907, № 5, июнь.

⁴ Русское народное поэтическое творчество, т. II, кн. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 347, 390—391.

⁵ «Пролетарская революция», 1929, № 2—3, стр. 302—303.

⁶ «Звезда», 1935, № 8, стр. 186—199.

⁷ Революционная поэзия, стр. 602.

⁸ «Под красным знаменем». Сборник свободных песен. Вып. 2-й. Изд. «Искра», М., 1906, стр. 23.

⁹ Эта подпись, а также «В. Чужой», «Чужой» сохранялась и в некоторых перепечатках.

¹⁰ См. словарь псевдонимов И. Ф. Масанова и указатель О. Д. Голубевой «Литературно-художественные альманахи и сборники» (т. I). Данные словаря Масанова о том, что такой же псевдоним был у Богораз, основаны на ошибочном свидетельстве Чужака-Насимовича и ничем не подтверждаются.

¹¹ В рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), в собрании С. А. Венгерова, хранится автобиография В. Е. Миляева (варианты 1914 и 1916 года) — ф. 377, 2-е собрание, № 556. См. также статью М. Л. Леонова «Юбилей писателя», напечатанную в газете «Северное утро» (Архангельск, 1913, 16 июня).

¹² По некоторым данным — Евгеньев или Евгеньев-Миляев.

¹³ Произведения В. Е. Миляева печатались в 90—900-е годы в журналах «Наблюдатель», «Север», «Звезда», «Семья», «Новое слово», «Русское обозрение», «Читатель», «Путеводный огонек» и др.

фий знаменитых людей, предпринятом книгопродавцем Ф. А. Иогансоном. В 1895 году он стал секретарем московской газеты «Курьер торговли и промышленности».¹⁴

Как поэт Милляев ничем не выделялся в ряду мелких стихотворцев конца XIX века. Его лирические стихи, собранные в трех маленьких книжечках,¹⁵ пронизаны традиционными мотивами горькой доли, неизбывной тоски:

Кто-то песню поет за широкой рекой,
И звучит эта песнь непонятой тоской,
И звучит и рыдая уносится вдаль,
Навевая душе и тоску и печаль. . .¹⁶

Многим из ранних стихов Милляева («Песня», «Русская песня», «Романс», «Невозвратное» и др.) свойственны черты песенной, романсной лирики: характерные зачины, повторы и т. п. Темы и образы некоторых стихотворений заимствованы из русских народных песен. Таковы «Песня бурлака» («Эх ты, Волга, Волга-матушка. . .»), «В тюрьме. Отрывок из песни о Стеньке Разине» («Истомился в тюрьме молодец удалый. . .»).

Одно время Милляев отошел от активной литературной работы. Под влиянием встреч и бесед с Л. Н. Толстым,¹⁷ в особенности под впечатлением статьи Толстого «Что такое искусство?», Милляев оставил работу в газете и уехал в Екатеринославскую губернию. Там он поступил на службу волостным писарем, но полностью литературных занятий, видимо, не прекратил: в 1904 году в Мариуполе вышла его книга «Очерки и рассказы».¹⁸ О последующих событиях своей жизни Милляев говорит в автобиографии скупно и осмотрительно: «В 1905 году я оставил службу и снова возвратился в Москву. С этого времени я несколько лет вел скитальческий образ жизни, полный горя и лишений».¹⁹ Как раз этот период и представляет для нас наибольший интерес.

Революционные события заставили Милляева вернуться к литературной деятельности. В московских журналах появляются его рассказы и очерки из народной жизни,²⁰ в которых автор стремится показать новые настроения крестьян, мастеровых, подмеченные им за время пребывания в провинции. В Москве Милляев возобновил прежние литературные знакомства, в том числе с М. Л. Леоновым. В разгар октябрьских революционных событий (в день похорон Н. Э. Баумана, сопровождавшихся демонстрацией рабочих)²¹ Ф. Шкулев и М. Леонов открыли на Тверском бульваре книжный магазин «Искра», при котором было организовано издательство и книжный склад. К участию в этом предприятии Шкулев и Леонов привлекли Милляева, уже имевшего опыт редакционно-издательской работы. За короткий срок своего существования — два с половиной месяца — издательство «Искра» выпустило ряд брошюр революционного содержания,²² два сборника революционных песен «Под красным знаменем»²³ и два номера сатирического журнала «Шрапнель».²⁴ В журнале «Шрапнель», где весь материал помещен анонимно или под псевдонимами, окончательно еще не раскрытыми, стоит единственная несомненная фамилия: редактора-издателя В. Милляева.

Все издания «Искры», даже в условиях «свободы печати», дарованной манифестом 17 октября, подверглись правительственным репрессиям. Оба выпуска «Под красным знаменем» были арестованы очень скоро после выхода в свет. Уже 11 января 1906 года в допесени Московского комитета по делам печати в Главное управление сообщалось о паложении ареста на оба выпуска сборника «Под красным знаменем».²⁵ После Московского вооруженного восстания издательство «Искра» закрылось.

¹⁴ В «Курьере. . .» были напечатаны романы и повести Милляева: «Купцы Строгановы», «Власть золота», «Мертвый омут». «Клад», «Русалка» и ряд других произведений.

¹⁵ В. Е. Милляев. Хуторок. Стихотворения. Киев, 1893; В. Е. Милляев. Огоньки. Стихотворения. Киев, 1893; В. Е. Милляев. Васильки. Стихотворения. Киев, 1895.

¹⁶ В. Е. Милляев. Хуторок, стр. 43.

¹⁷ В автобиографии Милляев упоминает о двух свиданиях с Л. Н. Толстым — в 1891 и 1892 годах. В «Летописи жизни и творчества Льва Николаевича Толстого» Н. Н. Гусева (М., 1960) встречи Л. Н. Толстого с Милляевым не указаны.

¹⁸ Эта книга Милляева не найдена.

¹⁹ ИРЛИ, ф. 377, 2-е собрание, № 556 (вариант автобиографии 1916 года).

²⁰ «Пробуждающие силы» (подпись: Н. В. Москвин) — «Голос жизни», 1905, № 1, стр. 45—52; «Запугуерваппые души» (подпись: Н. В. Москвин) — там же, № 7, стр. 48—63; «В деревне» (подпись: Василий Чужой) — «Исторический вестник», 1905, № 11, стр. 554—573.

²¹ 20 октября 1905 года.

²² «Пауки и мухи» В. Либкнехта, «Собственность — кража» Прудона и др.

²³ 1-й выпуск имел два издания: 1905 и 1906 года; 2-й — одно издание 1906 года.

²⁴ «Шрапнель», 1905, № 1, 8 декабря; № 2, 24 декабря.

²⁵ ЦГИА, ф. 776 (Главного управления по делам печати), оп. 16, ч. 1, № 928.

Приговором Московской судебной палаты от 29 сентября 1907 года было постановлено: «Издание, озаглавленное „Под красным знаменем. Сборник свободных песен“, вып. I и II, уничтожить».²⁶

Как уже указывалось, во 2-м выпуске сборника «Под красным знаменем» (следовательно, не позднее первой декады января 1906 года) была напечатана — и, надо полагать, впервые — песня «Мы — братья!».²⁷

Значительную долю в сборниках составляли лучшие песни русского революционного подполья: «Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Похоропный марш» («Вы жертвою пали в борьбе роковой...»), «Марсельеза», «Варшавячка», «Красное знамя» («Слезами залит мир безбрежный...») и др. Наряду с ними в сборниках было перепечатано несколько стихотворений революционного звучания известных русских поэтов того времени: «Под красным знаменем несли сосновый гроб...» Вас. Немировича-Данченко, «Пчелки» Тэффи, «Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих...» К. Бальмонта. И, наконец, почти половине сборников занимали стихи и песни самих составителей и поэтов их группы: Ф. Шкулева (он же Ф. Бутырский), М. Леонова (он же М. Горемыка), Ф. Гаврилова, М. Савина, Р. Менделевича (он же А. Родионов), Е. Нечаева и близкого к ним в этот период В. Миляева (он же В. Чужой). Их далеко не совершенная поэзия, представленная в этих сборниках, создавалась непосредственно под воздействием революции. Некоторые стихотворения («Памяти борца (Н. Э. Баумана)» Леонова, «Патронов не жалеть» и «На баррикадах» Шкулева) были написаны буквально по горячим следам событий дня. В них слышны отзвуки декабрьского вооруженного восстания. Разгром царскими властями краснопресненских баррикад повлек за собой самые строгие меры по отношению к порожденной восстанием литературе. Но все же часть тиража сборников «Под красным знаменем» составителям удалось спасти. В дальнейшем стихотворения расходились путем перепечатки и переписки, а некоторые из них, положенные на известные мотивы, стали песнями.²⁸

В сборниках «Под красным знаменем» было три стихотворения Миляева. По ним в какой-то мере можно судить об идейном развитии поэта под влиянием революционных событий 1905 года. В стихотворении «Я проклял ту землю, где юность текла...» характерный для прежней его лирики мотив обездоленности начинает приобретать социальную направленность, у поэта возникает ненависть к «сытым», «творящим зло». В другом случае Миляев пытается создать агитационное стихотворение — «Собирайтесь под красное знамя...». Но за свойственными революционной поэзии тех лет поэтическими формулами не ощущается подлинности жизненных впечатлений, которые легли в основу стихотворения. Совсем в другом ключе написано стихотворение «Мы — братья!». Оно возникло в гуще событий 1905 года, в нем отражен один из основных моментов революции — вопрос о союзнике пролетариата, крестьянине в шинели солдата. Стихотворение продиктовано автору самой действительностью, и он находит для него более доходчивые житейские слова. В этом причина популярности стихотворения. К тому же оно было написано как песня, в расчете, по-видимому, на какую-то известную мелодию, с повторяющимися окончаниями строф по типу припева.

МЫ — БРАТЬЯ!²⁹

Мы — братья! Мы — братья! Мы выросли оба
В пужде, в беспросветной пужде...
Судьба нам сулила томиться до гроба,
Всю жизнь в непосильном труде...
Я — сабли выковывал, делал картечи,
Ты — землю чужую пахал...
И вот мы сошлись... При негаданной встрече
Меня ты, мой брат, не узнал...

²⁶ Там же.

²⁷ Появление песни 8 июля 1906 года в «Казарме», где сотрудничал Богораз, было более поздней перепечаткой.

²⁸ В исследовательской литературе уже отмечалось, что песнями стали стихотворения Шкулева «На баррикадах» и «Красное знамя». Любопытный факт сообщает П. Г. Ширяева. В 1935 году в Туле была записана песня на слова Шкулева «Как у наших ворот...». Исполнитель-рабочий утверждал, что далее в тексте, который он забыл, были слова: «патронов не жалеть» (П. Г. Ширяева. Фольклор фабрично-заводских рабочих в революции 1905 г. В кн.: Советский фольклор. Сборник статей и материалов, № 7. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 142—143). Речь идет о двух разных стихотворениях из сборника «Под красным знаменем»: «В дни революции» и «Патронов не жалеть», которые могли бытовать и как части одной песни.

²⁹ Цит. по: «Под красным знаменем», вып. 2, стр. 23 (с необходимой модернизацией в орфографии и знаках препинация).

Я — в блузе рабочей, ты — в серой шинели, —
Сошлись мы, как враг со врагом...
Ты бросил в лицо мне мои же шрапнели,
Ударил моим же штыком!..

Я вышел на бой, но на бой не с тобою,
Тебя же враги привели,
Наполнили сердце нелепой враждою
И властно командуют: «Пли!»
Родная земля обогрется кровью,
За залпами залпы гремят,
Встречаешь меня ты не братской любовью,
А злобой, — обманутый брат...
Я — в блузе рабочей, ты — в серой шинели,
Один на другого идем...
Брат! Помни: я делал штыки и шрапнели,
Ты будешь их делать потом!..

Мы — братья! Мы — братья! Я верю глубоко,
Настанет иная пора...
Она уж близка... брат! Она не далеко,
Не долго нам ждать до утра!
При свете свободы узнаешь ты брата
И к брату навстречу пойдешь.
И то, чему слепо ты верил когда-то,
Со мною на суд призовешь...
Я — в блузе рабочей, ты — в серой шинели,
Сойдемся мы с нашим врагом —
И бросим в лицо ему наши шрапнели
И нашим ударим штыком!³⁰

Песню моментально подхватили и перепечатали московские нелегальные солдатские газеты, и постепенно она стала известна по всей стране: в Сибири, Прибалтике, Закавказье. В газете «Солдатский голос»³¹ появился текст еще одной песни Василия Чужого для исполнения на популярный мотив — «Новая солдатская песня», начинающаяся словами:

Братцы-солдатушки,
Бравы ребятушки,
Шибко поспешайте,
Бунты утишайте.³²

Песни Василия Чужого были созвучны лучшим революционным песням солдат в годы первой русской революции, таким, как «Солдатская марсельеза» («Отречемся от гнусного долга...»), «Постой-ка, товарищ! Опомнись, брат!..» и др.

Репрессии, которым подверглись сотрудники издательства «Искра», коснулись и Миляева. Он был арестован по делу об издании журнала «Шрапнель» и, говоря языком судебных постановлений, 11 сентября 1912 года мешанин Василий Евгеньев, он же Миляев, был осужден по 1 пункту 1 части 129 статьи уголовного уложения.³³ Так проясняется неопределенная фраза в автобиографии Миляева по поводу скитальческого образа жизни после 1905 года. К сожалению, мы не располагаем достаточными материалами, позволяющими проследить дальнейшую судьбу автора песни «Мы — братья!». Находясь в заключении, он продолжал поддерживать связи со своими товарищами-литераторами. В газете «Мужичья правда», издаваемой группой Шкулева (Леопов был арестован), печаталось тюремное стихотворение Миляева «Да, я сокол, мой друг, только сокол с крылом перебитым...».³⁴ В 1910-е годы его фельетоны, райки, подписанные обычно «Вася Чужой» или «Дядя Милый», систематически появлялись на страницах сатирических народных изданий «Рожок», «Народный рожок», «Острия» и др. В 1911 году Миляев принимал участие в суриковском журнале «Народная мысль», одно время был редактором газеты «Живое слово». В годы перепишки с С. А. Венгеровым (1914—1916) его постоянным местом жительства было село Никольское Мариупольского уезда Екатеринославской губернии, где, судя по автобиографии, он занимался сельскохозяйственным и литературным трудом.³⁵

³⁰ Текст, опубликованный в «Казарме» и приписываемый Богоразу, состоял только из первой строфы и нескольких измененных строк третьей строфы. Это была не только более поздняя, но и искаженная перепечатка песни Миляева.

³¹ «Солдатский голос», М., 1906, № 2, 1 февраля.

³² Цит. по: Н. Л. Бродский и В. Львов-Рогачевский. Революционные мотивы русской поэзии, стр. 213—214.

³³ ЦГИА, ф. 776 (Главное управление по делам печати), оп. 8, № 2180.

³⁴ «Мужичья правда», М., 1907, № 12, 25 октября.

³⁵ В этот период стихи Миляева печатались иногда в московском журнале «Млечный путь» и архангельской газете «Северное утро».

ПИСЬМА ЭПТОНА СИНКЛЕРА В ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРИБОЙ»

(ПУБЛИКАЦИЯ И. ШОМРАКОВОЙ)

В Ленинградском государственном архиве Октябрьской революции и социалистического строительства хранится переписка американского писателя Э. Синклера с ленинградским рабочим кооперативным издательством «Прибой».¹

Произведения Э. Синклера пользовались в России в 1920-е годы необыкновенной популярностью. Романы, повести, пьесы, сборники публицистических статей расходились большим тиражом, много раз переиздавались. Так, «Король Уголь» с 1923 по 1931 год выдержал 11 изданий, «Джунгли» — 13, «Джимми Хиггинс» — 15; только в течение 1925 года этот роман был переиздан 4 раза. В 1924—1931 годах вышло 3 издания собрания сочинений писателя.²

Многочисленные частные и кооперативные издательства,³ спекулируя на известном имени, часто выпускали произведения писателя в плохо отредактированных переводах, в неряшливом, небрежном виде. Бывало даже, что одно и то же произведение выходило одновременно в разных издательствах под разными наименованиями,⁴ что волю или неволю вводило читателя в заблуждение. Частные издательства не останавливались и перед контрафакцией — перепечаткой текста, принадлежащего другому издательству. Так, частная издательская фирма «Мысль», специализировавшаяся на издании иностранной художественной литературы, перепечата окончание романа «Джунгли» с книги, выпущенной харьковским партийным издательством «Пролетарий», и под названием «Оковы сброшены» пустило этот плагиат в продажу. Естественно, что незадолго до того организованное ленинградское рабочее кооперативное издательство «Прибой», учитывая спекулятивно-халтурный характер изданий частных и кооперативных издательств и ту популярность, которой произведения Синклера пользовались среди массового рабочего читателя, предприняло шаги, чтобы ограничить возможности публикации произведений Синклера в интересах частной наживы. В 1924 году между издательством «Прибой» и Эптоном Синклером велась переписка.

Пять писем издательства «Прибой» посвящены различным вопросам, связанным с переводом и изданием произведений Э. Синклера. Издательство неоднократно предлагало писателю передать право издания его произведений в России исключительно «Прибою».

Ниже публикуются два письма Э. Синклера издательству «Прибой» и копия перевода телеграммы, посланной им в Государственное издательство.

1

June, 5, 1924

Dear Comrade,

I have your very friendly letter, and certainly I am pleased to co-operate with you in making my works available to the Russian people at a cheap price. I enclose my autograph on a card, and I will also send you an autographed photograph under

¹ «Прибой» был создан в 1912 году как легальное большевистское издательство, выпускавшее в основном литературу по страхованию. В 1914 году оно было закрыто правительством. Свою деятельность издательство возобновило в марте 1917 года: издавало работы В. И. Ленина и партийную литературу. В 1918 году вместе с большевистскими издательствами «Волна», «Жизнь и знание» вошло в издательство «Коммунист». В ноябре 1923 года «Прибой» был восстановлен как рабоче-кооперативное издательство Ленинградского Губкома и Северо-Западного Бюро ЦК РКП(б). В таком виде издательство просуществовало до 1927 года, когда оно было влито в систему ОГИЗа. В 1923—1927 годах «Прибой» выпускал различную литературу, рассчитанную в основном на массового читателя: агитационно-пропагандистскую, социально-экономическую, крестьянскую, художественную. В редакцию «Прибоя» в разное время входили известные деятели партии: М. А. Ольминский, К. Т. Новгородцева (Свердлова), А. В. Луначарский, М. С. Урицкий, П. Н. Лепешинский, В. И. Невский, Е. Ярославский. С 1912 года по 1926 год «Прибоем» почти бесменно руководил участник первых большевистских газет и издательств, один из его создателей С. М. Закс-Гладнев.

² Первое издание собрания сочинений Э. Синклера было выпущено Госиздатом в 1924—1927 годах; второе — также Госиздатом (1927); третье — в 1930—1932 годах издательством «Прибой» и Государственным издательством художественной литературы.

³ Кооперативные издательства в 1921—1925 годах большей частью были фиктивными.

⁴ Роман «Джунгли», например, выходил одновременно под заглавиями «Дебри» и «Чаща»; «Джимми Хиггинс» — под названием «Приключения маленького социалиста».

separate cover. I am pleased to accept your terms that you are to pay me \$ 40 a leaf for those of my works which have already been translated without my consent, and \$ 20 a leaf for new works. I will send you the letter as soon as possible. I presume the latter arrangement applies to such books as have not yet been issued in Russian, for example, I am sending you a novel of mine which has never before been published in this country and has now just been issued in the very cheap little pamphlet form called the Pocked library series of Haldeman-Julius. This book is called «The Millennium»; it is a comedy which I think would especially appeal to a Russian audience, and you may be the first to issue it in Russia. I also send you a play «The Pot-Boiler» which has been issued in the Pocket Library series and never before published in America. In a few days I expect to have proofs of a new play «Singing Jailbirds» which I am about to publish myself in the same cheap form. This play I think will interest you more than anything else I have at present. It is a prison play dealing with our political prisoners here in California that is why I have published it myself, and I am getting it out in the cheapest possible form for propagand purpose. It is the most practical play I have ever written, and perhaps you would be interested to arrange for its production in Russia. I enclose herewith a circular which I have just sent out to my book customers, and you will find in this some information about the play.

Now, regarding the books of mine, which you say you have not got and which you list in your letter. «The Coal War» this is a sequel to «King Coal». I have not yet published it, because I am not satisfied with the form in which it now stands. «Damaged Goods», «Sylvia» and «Sylvia's Marriage» I am sending to you. «The Industrial Republic» is out of print and also out of date.

I should have to rewrite parts of it before I would care to have it republished at the present time. Perhaps I shall send you the revised version later on. «Plays of Protest»; I have no copy of this work which I can spare. Haldeman-Julius has issued one of these plays «The Second-Story Man», in his series and I will send you that. Also I have another of the plays «Prince Hagen» in separate form and I send that. The other two I cannot supply at present. One of them: «The Machine» is published in a very good German translation which you may get from the Malik Verlag, Berlin, W., 9 Germany—Kothenerstr., 3.

Sincerely
Sinclair⁵

Перевод

5 июня 1924 <года>

Дорогой товарищ!

Я получил Ваше очень дружеское письмо,⁶ и, конечно, я очень рад сотрудничать с Вами, чтобы сделать мой произведения доступными для русского народа. Я вкладываю мой автограф на карточке, кроме того, пошлю также в отдельном конверте фотографию с автографом. Я согласен на Ваши условия, по которым Вы платите мне 10 долларов за лист за те из моих произведений, которые уже были переведены без моего согласия, и 20 долларов за лист за новые работы. Как только будет возможно, я пошлю Вам письмо. Я полагаю, что второе из вышеупомянутых условий относится и к тем книгам, которые еще не были изданы в России; например, я посылаю Вам мое произведение, прежде не публиковавшееся в нашей стране, которое только сейчас вышло очень дешевой маленькой брошюрой в серии карманной библиотеки Холдмана Юлиуса и называется «Тысячелетие». Это комедия, которая, я думаю, будет особенно интересна для русской публики, и вы можете первыми издать ее в России. Я также посылаю Вам пьесе «Кипящий горшок», которая также была издана в серии карманной библиотеки и никогда прежде не публиковалась в Америке. Через несколько дней я надеюсь получить корректуру новой пьесы «Поющие узники», которую я собираюсь выпустить сам в дешевом издании. Она, я думаю, будет для Вас более интересна, чем другие, которыми я располагаю в настоящее время. Это пьеса о политических заключенных в Калифорнии; поэтому мне хочется издать ее самому с целью пропаганды в наиболее доступном виде. Это наиболее реалистическая пьеса из всех, какие я когда-либо написал, и, возможно, Вы заинтересуетесь ею для издания в России. Я вложил в письмо проспект, который я только что послал покупателям моих книг, и Вы найдете в нем некоторую информацию о пьесе.

Теперь относительно моих книг, которые, как Вы говорите, Вы не получили и которые перечисляете в Вашем письме. «Угольная война» — это продолжение

⁵ ЛГАОРС, ф. 2903, ед. хр. 171, л. 18.

⁶ Написано в ответ на письмо от 14 мая 1924 года, в котором издательство предлагало Синклеру присылать свои новые произведения, определяло сумму авторского гонорара и просило прислать автограф и фотографию для предполагаемого издания сочинений.

«Угольного короля». Я еще не опубликовал эту книгу, так как не удовлетворен формой, в которой она сейчас находится. «Поврежденный товар», «Сильвия» и «Замужество Сильвии» — я посылаю Вам.

«Индустриальная республика» — вышла из печати и уже распродана. Но я хотел бы, чтобы она в настоящее время была переиздана и должен поэтому переделать некоторые ее части. Возможно, позднее я pošлю Вам переработанное издание.

«Пьесы протеста» — у меня нет лишнего экземпляра этого произведения, без которого я мог бы обойтись. Холдман Юлиус издал одну из этих пьес — «Вор» — в своей серии, я pošлю Вам это издание.

У меня есть другая пьеса — «Принц Хаген» в отдельном издании, и я послал ее Вам. Две другие я в настоящее время выслать не могу. Одна из них — «Машина» — опубликована в очень хорошем немецком переводе, который Вы можете получить из издательства Малика в Берлине. . .

Искренне Ваш
Синклер

2

August, 6, 1924.

Dear Comrade.

Answering your letter No 1835. I presume that you will already have heard from my friend Albert Rhys Williams, who is in Moscow. At the time you first wrote to me I had been trying to get into touch with Albert, but he had been away from Moscow and letters were returned. I have since heard from him, and he has offered to take charge of all arrangements for the rights to my writings in Russia. I have decided to let him do this, because he is an old and very dear friend, and being on the ground he knows the situation, whereas I at a distance find it impossible to judge among the many letters and propositions which are coming to me. I am sure you will understand this.

I asked Albert to call on you and explain matters. I overlooked the small detail that you were not in Moscow however, he has no doubt written to you, and I hope that you will take matters up with him in a friendly and cooperative spirit.

I asked him to tell you that any steps you had already taken for publication of my books on the basis of the letter I wrote you would, of course, be valid, but that as regards future books and future steps to be taken I would ask you to act only on the basis of an understanding with him.

Along with your last letter I have a note from Albert, telling me that he has arranged with International Workers Relief to publish a translation of «The Millennium», and that they have sent me \$ 200. I have not received this amount, and only know what is in Albert's note. I received a cablegram from you a week or two ago asking for complete copies of «The Millennium», and these were sent. It is possible that you may have gone ahead to translate the portions of the story which you had. Albert made this arrangement with the International Workers Relief before he got my letter answering his and telling him what I had written to you, so you see there is a mix-up, in which I am entirely innocent and I hope that all parties concerned will be forbearing in the matter.

Sincerely
Sinclair⁷

Перевод

6 августа 1924 <года>

Дорогой товарищ!

Отвечаю на Ваше письмо № 1835.⁸ Я надеюсь, что Вы уже встретились с моим другом Альбертом Вильямсом Рисом,⁹ который сейчас в Москве. В тот раз, когда Вы мне впервые написали, я пытался связаться с Альбертом, но он уехал из Москвы, и письма вернулись. С тех пор я связался с ним, и он предложил мне взять на себя организацию издания моих сочинений в России. Я согласился на это, потому что он мой старый и очень близкий друг; и, будучи на месте, он знает ситуацию, между тем как я на расстоянии не имею возможности оценить все условия среди многочисленных писем и предложений, поступающих ко мне. Я уверен, что Вы поймете это.

Я сказал Альберту, чтобы он зашел к Вам и объяснил, в чем дело. Я не учел маленькой детали, что Вас в то время не было в Москве, но не сомневаюсь,

⁷ ЛГАОРС, ф. 2903, ед. хр. 169, л. 351.

⁸ Предшествующее письмо издательства не найдено.

⁹ Рис Альберт Вильямс (1883—1962), американский журналист, участвовавший вместе с Джоном Ридом в Октябрьской революции.

что он уже написал Вам, и я надеюсь, что Вы лучше договоритесь с ним в совместной дружеской обстановке

Я просил его сказать Вам, что все шаги для публикации моих книг, которые Вы уже предприняли на основании письма, которое я написал Вам, конечно, законны, но что касается будущих моих книг и будущих шагов по их публикации, — я просил бы Вас действовать только по договоренности с ним.

Вместе с Вашим последним письмом я получил записку от Альберта, в которой он рассказывает мне, что он договорился с Международной рабочей помощью¹⁰ о публикации и переводе «Тысячелетия» и о том, что они выслали мне 200 долларов. Я не получил этой суммы и знаю об этом только из записки Альберта. Неделю или две назад я получил от Вас телеграмму, в которой Вы просите полные экземпляры «Тысячелетия», они были Вам посланы. Возможно, что Вы раньше перевели части произведения, которые у Вас были. Альберт договорился с Международной рабочей помощью до того, как он получил мое письмо, в котором я отвечал ему и рассказывал, что я написал Вам.

Итак, Вы видите, что это — путаница, в которой я совершенно не виноват, и я надеюсь, что все заинтересованные в этом деле стороны будут снисходительны.

Искренне Ваш
Синклер

3

Копия телеграммы

10 февраля 1925 года

Настоящим передаю Госиздату исключительное право¹¹ издания моей книги «Искусство Маммоны» (Mammonart), а также всех моих следующих сочинений на условиях, выработанных представителем мопм Альбертом Рисом Вильямсом. Эптон Синклер.¹²

В. НОВИКОВ

РАБОТА ГОРЬКОГО-ДРАМАТУРГА НАД СЛОВОМ

Общепризнано, что язык Горького-драматурга афористичен, отличается весомостью и образностью. В. Н. Пашенная говорила, что каждый раз, когда ей приходилось обращаться к пьесам Горького, она получала новый «„ожог“ от чеканного, глубоко выразительного, сочного и предельно образного горьковского слова».¹

Писатель обладал удивительной способностью перевоплощаться, ставить себя на место изображаемых действующих лиц, ясно представлять себе их состояние и поведение в каждый из изображаемых моментов и, главное, каким языком каждый из персонажей в этот момент должен говорить.

Нередко создавалось до десяти вариантов одной и той же реплики и несколько раз менялся в связи с этим весь ход сцены, вся структура речи действующих лиц. Но при этом никогда не нарушалась типологическая характерность речи

¹⁰ Международная рабочая помощь (Межрабпом) — международная беспартийная организация пролетарской солидарности, возникшая в 1921 году. Оказывала помощь трудящимся во время забастовок, стихийных бедствий и т. п. В работе этой организации принимали участие политические деятели, ученые, писатели — Клара Цеткин, А. Эйнштейн, Р. Роллан, А. Барбюс и др. Организация издавала газеты, журналы и книги. «Тысячелетие» Э. Синклера было издано Межрабпом в Петербурге в 1924 году под названием «2000-й год», кроме того, Межрабпом выпустил пьесу Э. Синклера «The rot boiler» под заглавием «Отец семейства» (Пг., 1925).

¹¹ Вопрос об исключительном праве издания произведений Э. Синклера обсуждался в переписке между автором и издательством «Прибой» и в частной беседе издательства с другом Синклера — Рисом Альбертом Вильямсом, бывшим в это время в Советском Союзе. «Прибой» не добился от Синклера положительного ответа.

В 1924—1926 годах издательством были выпущены следующие произведения Синклера: «Юг и Север» (1924, 1925), «Жизнь на развалинах» (два издания, 1925), «Деньги» (три издания, 1924), «Дебри» (1925), «В поисках правды» (1924), «Джигмш Хиггинс» (1925), «Король Уголь» (1925), «Искусство Маммоны» (1926), «Пьесы» (1924).

¹² ЛГАОРС, ф. 2913, ед. хр. 259, л. 120.

¹ В. Пашенная. «Васса Железнова» М. Горького. В кн.: «Васса Железнова» М. Горького. М., 1960, стр. 179.

каждого. Последовательные варианты реплик отражали стремление автора найти наиболее полное выражение психологической и социальной природы героев; за каждой репликой угадывалось определенное действующее лицо — с его чувствами, мыслями, поведением, манерой говорить. Горький в драматургии был поэтом характеров, умеющим малым количеством слов передать самое важное, самое существенное в мыслях, чувствах и поступках героев.

Вот черновая заготовка к пьесе о купце Букееве, содержащая запись реплик бывшего актера Громова:

«— Д-да... Имел романы не только с лучшими красавицами провинции, но и обеих столиц. Соус изобрел, соус à la artiste. А теперь вот... Sic transit gloria mundi. По-латыни не понимаешь?»

— Никак нет.

— По лицу видно».²

Уже в этом наброске четко обозначены индивидуальные черты характера бывшего актера — хвастуна, стремящегося, как это делал Хлестаков, пустить пыль в глаза, прослыть необыкновенным, быть выше своего собеседника. Последний произносит всего одну фразу, но и по этой фразе мы можем судить о нем. С тупым равнодушием он слушает вдохновенное вранье Громова. На вопрос Громова: «По-латыни не понимаешь?» — он механически отвечает: «Никак нет». Не исключено, что это — бывший военный.

За фразами актера вырисовывается не только определенное лицо, но и встает его судьба. Это — неудачник. Он в жизни ничего не достиг, кроме того, что изобрел соус à la artiste. И как жалки его попытки приподнять и возвысить себя латинскими изречениями, заученными в гимназии.

Приемы речевой характеристики действующих лиц у Горького очень разнообразны. В статье «Речь персонажей в пьесах Горького»³ Б. В. Нейман убедительно показывает умение драматурга раскрыть с помощью особого строя речи психологическую и социальную природу своих героев, дать им отчетливую классовую характеристику. Б. В. Нейман детально анализирует структуру и словарный состав речи горьковских персонажей и устанавливает типологию речевых характеристик представителей различных социальных групп (буржуазии, рабочего класса, крестьянства, интеллигенции). Однако в драматургии Горького слово приобретает определенную значимость только в действии, в определенной ситуации, отражая острую борьбу мнений, столкновение героев.

Речь горьковских персонажей индивидуализирована и в то же время типизирована в соответствии с их ролью в пьесе.

Если сравнить речи Пололого («Враги») и Головастика («Варвары»), изолировав их от общего потока развития действия, они покажутся схожими. И тот и другой — охранители патриархальных порядков, оба говорят книжным языком, используют церковнославянские обороты, любят поучения и сентенции. Даже по своей синтаксической конструкции речь Головастика напоминает речь Пололого. Между тем характеры Головастика и Пололого совершенно различны. Сходные же приемы речевой характеристики в каждом конкретном случае использованы со своей особой целью. Головастик девять лет пишет сочинение, озаглавленное в духе церковной литературы: «Некоторое рассуждение о словах, составленное для обожания лжи бескорыстным любителем истины». Пологий ищет защиты у закона от тех, кто, по его мнению, покушается на его собственность, и говорит по правилам канцелярского красноречия. Но первый — мнит себя философом, поборником правды, может бросить вызов Цыганову, наводит своими доносами страх на всех жителей Верхополя, в том числе и на исправника. Это — воинствующий мещанин, «переп», как его характеризуют действующие лица в пьесе. Второй — мелкий раб, канторская крыса, добровольный шпиц, состоящий в услужении у хозяев. Первый мучает Степаниду, подстрекает Дупькина мужа проявить власть над дочерью, ведет себя как иезуит. Второй сам всех боится, но не за страх, а за совесть служит хозяевам, воплощая в себе отвратительные черты добровольного холоя. Таким образом, решающим моментом в типизации характера, в раскрытии социальной сущности героев оказывается драматическая ситуация, то положение, которое занимает персонаж в произведении. Язык же, подобно сейсмографу, отражает все изменения в поведении героя и служит средством раскрытия этих изменений.

Мастерство Горького как драматурга особенно ярко проявляется в умении свести до минимума так называемые функциональные слова и реплики, диалоги, выполняющие служебную роль в развитии действия пьесы — подготавливающие драматическую ситуацию, появление нового лица и т. д. Изучение рукописей Горького свидетельствует о безжалостном сокращении всего, что может быть интересно само по себе, но тормозит развитие сюжета, уводит в сторону от генерального столкновения. Обычно сокращаются подробности быта, не влияющие на ход дей-

² М. Горький. Пьесы и сценарии. Гослитиздат, М., 1941, стр. 321 (Архив А. М. Горького, т. II).

³ О художественном мастерстве М. Горького. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 174—229.

ствия, отзывы персонажей о других действующих лицах, носящие повествовательный характер, развернутые самохарактеристики героев. Вместе с тем драматург особое внимание уделяет репликам, характеризующим сквозную линию действия персонажей, раскрывающим их коренные цели и интересы в драматическом конфликте. Горький добивается максимальной сжатости, соподчиненности всех частей произведения. Стиль его пьес отличается внутренней силой и драматической энергией.

В социальной драматургии Горького акцент переносится на раскрытие идеологической сферы жизни людей. В связи с этим значение слов, фраз, реплик, характеризующих отношение героев к целям борьбы, к судьбам класса, к решению главных вопросов эпохи, неизмеримо повышается. Отбираются наиболее точные, весомые слова, выражающие главные свойства характера действующих лиц. Конкретное слово как бы вбирает в себя опыт среды, которую представляет герой — со всеми «родимыми» пятнами и историческими признаками, и в то же время дает представление о стремлениях героев, о борьбе их страстей и желаний.

Гораздо больше, чем его предшественники в драматургии, Горький уделял внимания «стыку» реплик, когда мысль, выраженная одним персонажем, как бы невольно углублялась или же раскрывалась другим действующим лицом. При этом он добивался расширения «сферы действия» слова, создавая ощущение, что в жизни происходит более значительные события, чем о них говорится на сцене. Приведем один из примеров.

При работе над четвертым актом «Мещан» Горький стремился к тому, чтобы понятие «герой» сочелось у зрителя с образом Нила. В первой редакции сцены Тетерева с Татьяной не было слов певчего о том, что «только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, — только они пробьют...» Слова эти, появившиеся во втором автографе четвертого акта,⁴ получают особую нагрузку в связи с тем, что едва Тетерев произносит их, как приходит Нил. И когда Тетерев обращается к нему с вопросом: «А! Нил! Откуда?», тот отвечает: «Из депо. И после сражения, в котором одержал блестящую победу. Этот дубиноголовый начальник депо...»⁵ Происходит знаменательный «стык» реплик. Характеристика настоящего «героя», данная Тетеревым в общем плане, прикрепляется уже к реальному лицу. Нил оказывается достойным такой характеристики: одержав победу над начальником депо, он затем говорит о целях жизни. Его восприятие жизни радостно и оптимистично («Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни...» — т. 6, стр. 86).

Большое внимание при работе над словом Горький уделял образности речевой характеристики персонажей. В первой редакции сцены столкновения Двоеочия с Семеновым («Дачники») Двоеочие, выражая свое возмущение нахальством пестро разодетого любителя драматического искусства, применил к нему крепкое выражение «Дубина стоеросовая!» Затем писатель заменил это ругательство определением «Спиноза тонконогая». Этот образный эквивалент в разветвляющейся ситуации становится многозначительным. Он, во-первых, усиливает меткую и образную речь Двоеочия. Во-вторых, определяет существо господина Семенова, с глубокомысленным видом «философствующего» по поводу того, что «в гриме человек всегда красивее, чем в натуре» (т. 6, стр. 219). В-третьих, в общем развитии действия пьесы определение «Спиноза тонконогая» приобретает нарицательное значение, так как равно относится ко всем «дачикам»: к «красивенькому философу» Рюмину, к болтуну и сплетнику Басову, к писателю Шалимову, к упоенной своими страданиями поэтессе Калерии. Их глубокомыслие — показное, мысли — фальшивые.

В процессе поисков наилучшего образного определения Горький обычно избегал прямых уподоблений, предпочитая сложную метафору, возникающую при сопоставлении ряда образов. Вспомним сцену с пауком в пьесе «Варвары»:

«Надежда. Маврикий! Что ты там нашел?

Монахов. Паука...

Надежда. Какие гадости!

Монахов. Я люблю наблюдать... занятие поучительное...

Цыганов. Чему же учит вас паук, а?

Монахов. А вот он поймал букашку и — сам-то маленький — не может сладить с ней... Посутился около нее, к соседу побежал — помоги, дескать, съесть...

Доктор (издали, грубо и глухо). Он действует, как вы, Монахов... совсем как вы...» (т. 6, стр. 433).

Как видим, смысл образного сравнения значительно шире, чем простое уподобление. Сцена с пауком композиционно перекликается со сценой «парш», когда Монахов поощряет стремление Цыганова «влюбить» в себя Надежду, заранее уверенный в безуспешности такой попытки, и со сценой столкновения доктора Макарова с Монаховым из-за гнусных откровений последнего. В результате сравнение из простого уподобления перерастает в сложное иносказание, метафору. Образ паука ассоциируется не только с поведением Монахова, присосавшегося к своей жертве, но и

⁴ Архив М. Горького, ХПГ-37-3-6, стр. 135.

⁵ Горький И. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 6, Гослитиздат, М., 1950, стр. 83. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Цыганова, подчеркивая то общее, что свойственно им как представителям одного мира.

При помощи образных сравнений и сопоставлений раскрывается порой основная мысль произведений. Таков, например, смысл сравнения во «Врагах» жизни Бардинах и Скроботовых с любительским спектаклем, в котором «роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно... это начинают понимать статисты и все закулисные лица... Однажды они прогонят нас со сцены...» (т. 6, стр. 481).

Исследователи драматургии Горького отметили также тяготение писателя к аллегоризмам, служащим той же цели — раскрыть основную идею пьес.⁶ Таков смысл аллегорической картины корабля, идущего сквозь бури к солнцу, в «Детях солнца».

Подобные уподобления составляли своеобразный «подтекст» горьковской драматургии.

Горький упорно работает над сценами, имеющими экспозиционное значение по отношению к главным сюжетным линиям. В этих сценах часто выделяются «ударные» слова, становящиеся лейтмотивами дальнейшего развития действия.

Показательно в этом отношении начало пьесы «Враги». Уже в сцене Пололого с Коном ясно звучит сквозная тема пьесы. Пологий защищает право собственности и резко выступает против нарушителей закона. Старый солдат Коень опровергает Пололого. Из бытовой сферы (воровство огурцов с огорода конторщика) спор перекладывается в философский план, реплики действующих лиц становятся многозначными:

«Пологий (*прижимая руку к сердцу*). Но позвольте! Если вашу собственность нарушают, — имеете вы право просить защиты закона?

Коень. Прости. Сегодня огурцы рвут, а завтра головы рвать будут... Вот тебе и закон!» (т. 6, стр. 469).

В дальнейшем слово «закон», по-разному варьируясь в драматических ситуациях, становится лейтмотивом пьесы. С ним связывается целая система жизненных и философских представлений нескольких персонажей, в том числе Михаила Скроботова. В результате лейтмотив и связанные с ним представления получают широкую социальную трактовку.

Нередки случаи, когда Горький усиливает в отдельных сценах значение «ударного» слова своеобразным синонимическим рядом, который помогает раскрыть многообразие смысловых оттенков такого слова. Это происходит обычно при столкновении героев, стоящих на противоположных позициях. В сцене Вассы с Рашелью слово «зверь» появляется в кульминационный момент их столкновения, когда Васса объявила Рашели: «Колю я тебе не дам». Завязывается борьба. Рашель отстаивает свое право на сына. В первой редакции она заявляла: «Неужели вы воспользуетесь моим положением? Не верю! Вы [же] не сделаете этого. Вы отдадите мне сына. [Вы не зверь]». ⁷ Здесь намечено сравнение поведения Вассы с поведением зверя, выраженное посредством отрицательного уподобления. Автор не удовлетворился таким сравнением. Он вынес его в отдельную реплику Рашели, придав ей большую драматическую выразительность: «Да — что вы — зверь?» Вопросительная конструкция реплики требует ответа, требует отрицания, которое ранее содержалось в самой реплике Рашели. И Васса начинает решительно отрицать какую-либо параллель между своим поведением и поведением зверя. Но чем настойчивее она отрицает это, тем ярче подчеркивается закономерность сопоставления ее действий с поведением зверя, тем шире разворачивается синонимическая параллель, приобретающая обобщающее значение: «Я — не зверь. Зверь выкормит детеныша и — беги, сам добывая хлеб себе, как хошь. Хочешь куриц ешь [хочешь — мышей], хочешь — телят». Проявляя заботу о синонимическом параллелизме, Горький уточняет речь Вассы; в частности, на полях он добавляет фразу, в которой героиня употребляет слово «зверь» в собирательном смысле — «зверье»: «Конечно, речь идет не о зайцах, а о серьезном зверье». ⁸ Слово «зверь» наполняется новым содержанием, все более приобретает символическое значение. Рашель дает обобщающую оценку поведения Вассы: «Это... зверство!» (ранее было: «Это отвратительно как иезуитизм!»). Далее лейтмотив варьируется. Рашель снова спрашивает Вассу: «Чем можно тронуть дикий ваш разум? Звериное сердце?» Васса активно реагирует на вопросы Рашели: «Опять звериное. А я тебе скажу: люди-то хуже зверей! Ху-же! Я это знаю!» Таким образом, оторванное от прямого уподобления слово получило новый оттенок, оно раскрывает уже сущность целого класса, к которому принадлежит Васса.

Следует заметить, что артисты, чуткие к слову, всегда улавливают особый смысл, заключенный в словах-лейтмотивах горьковских персонажей. В. Н. Пашенная

⁶ См., например, книгу: Ю. Юзовский. Максим Горький и его драматургия. Изд. «Искусство», М., 1959, стр. 756—757.

⁷ Архив М. Горького, ХПГ-5-1-1, стр. 21.

⁸ Там же.

рассказывала: «Однажды во время спектакля я после реплики Рашели — „Чем можно тронуть дикий ваш разум? Звериное сердце“ — почти потеряла власть над собой. „Опять звериное“, — кричит Васса, — и вся я охвачена была такой дикой злобой, что чуть не замахнулась на Рашель; только самоконтроль актрисы сдержал вовремя мой порыв. Я быстро заложила за спину руки и, сжимая их до боли, пошла от Рашели в противоположный угол комнаты. Лишь немного успокоившись, повернулась я к Рашели и, уже скрывая свое бешенство, проговорила: „А я тебе скажу: люди-то хуже зверей!“ и т. д. С того спектакля я включила всю последовательность переживания и внешнего рисунка этой сцены в свой образ Вассы».⁹

Горький усиленно добивался внутренней переклички между драматическими ситуациями, в которых возникало, варьировалось и получало новое значение словолейтмотив. В пьесе «Достигаев и другие» Таисья бросает в лицо Мелании слово «волчиха». Это слово Таисья слышала ранее от Тятиня. Композиционно связывая две сцены (Таисья—Тятин и бунт Таисьи против Мелании), Горький показывает пробуждение народного сознания. В более сложной форме прием композиционного усиления «ударного» слова проявился в работе Горького над финальной сценой второго акта «Егора Булычова».

В рукописном фонде писателя сохранился лист из первой черновой редакции «Егора Булычова», содержащей сцену с Трубочом. Сравнение чернового варианта сцены с окончательным текстом позволяет судить о том, как Горький работал над нею.

В начале в сцене отсутствовала реплика Булычова: «А поп не скажет так. Он — не посмеет!», устанавливающая контрастную параллель между поведением Трубоча — утешителя, который «пользует» трубой от всех болезней, и Павлина, стремящегося удержать Булычова в рамках старых религиозных представлений. Эта реплика написана на полях рукописи. Уже в черновике Горький расширил сцену и набросал выразительный диалог между Шурой и Егором Булычовым, отражавший бурную реакцию участников сцены на заявление Трубоча: «Сами знаете — без обмана не проживешь...»

«С а п а. Разве не стыдно обманывать?

Т р у б а ч. А — почему стыдно, если верят?

Б у л ы ч о в. И это — правильно, Шуренок. Правильно! Так. А поп не скажет так. Он — не посмеет!»¹⁰

Гротескная фигура Трубоча, готового за шестнадцать рублей разоблачить свой «обман» перед Булычовым, становится символической. Реплики Трубоча получают особую нагрузку, раскрывают подлинную сущность той морали, на которой основывалась вся жизнь старого общества.

При работе над сценой Горький заботился о том, чтобы придать фигуре Трубоча обобщенно-символическое значение. Переписывая сцену набело, он наделяет оригинального лекаря иносказательной фамилией — Увеков и иносказательным именем — Гаврило.

«Б у л ы ч о в (посмеиваясь). Ты — не прячь трубу-то! Говори прямо: дурак или жулик? Денег дам!

Ш у р а. Не надо обижать его, папа!

Б у л ы ч о в. Я не обижаю, Шурок! Тебя как звать, лекарь?

Т р у б а ч. Гаврило Увеков...

Б у л ы ч о в. Гаврило? (Смеется). Ох, чорт... Неужто — Гаврило?

Т р у б а ч. Имя очень простое... никто не смеется!

Б у л ы ч о в. Так — ты кто же: глупый или плут?» (т. 18, стр. 113).¹¹

Из сцены убираются некоторые подробности, характеризующие прошлое Трубоча. Опушен вопрос Булычова: «Все-таки... интересно ты выдумал трубу-то... Ты музыкантом был?» Опушен и ответ Трубоча: «Нет, это [брательник] брат был музыкант, а я — в пожарной команде служил. Потом вот придумал. На ней, на дьяволе... тоже не легко дудеть!» В центр драматической ситуации выдвигается главный мотив всей пьесы — обличение Булычовым обмана, лживости узаконенных норм старой жизни, предчувствие неминуемого краха старого мира.

Контрастная параллель, которая проводится между официальным «утешителем» — Павлином и неофициальным лекарем «ото всех болезней» — Гаврилой Увековым, придает репликам Трубоча и Булычова особую выразительность. Каждый из них как бы впитывает в себя смысл предшествующих ситуаций, связана со страстным спором, который вел Булычов с Павлином о войне, думе, царе, самодержавии, подготавливает новую схватку Булычова с попом в третьем акте, когда Егор, вспоминая Трубоча, зло и беспощадно в присутствии дочери разоблачает официального «утешителя» как «обманщика»: «Прах, а — ряса шелковая на тебе. Прах, а — крест золотой! Прах, а — жадничаете...» (т. 18, стр. 121). Реплики Тру-

⁹ В. П а ш е н н а я. «Васса Железнова» М. Горького, стр. 194.

¹⁰ Архив М. Горького, ХПГ-2-1-1, лист 5 авторской пагинации.

¹¹ Выделенное курсивом в черновом автографе отсутствует (ср. архив М. Горького, ХПГ-2-1-1, стр. 38).

бача низводят все разглагольствования официального «утешителя» до уровня простой, житейской правды, срывают маску не только с Павлина, но и со Звонцова, Достигаева, Мелани — всех, кто живет по законам купеческой морали: «Без обмана — не проживешь!» И в то же время они помогают Булычову довести свой спор с враждебным лагерем до конца. Булычов просит Гаврилу Увекова показать свое орудие исцеления в действии — потрубить «потолще», затем истушленно, с хохотом кричит: «Сяди во всю силу!» А когда вбегают испуганные Достигаевы, Звонцовы, Башкин, Ксения, обрушивается на них свою ярость: «Глуши их, Гаврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!..» (т. 18, стр. 114). Ненависть Булычова к старому миру вырывается наружу, проявившись в своеобразной форме. Эта сцена — кульминационный пункт в раскрытии отношения героя к тому миру, в котором и он жил, пока не понял, что он живет «не на той улице».

Добиваясь многозначности, Горький упорно стремился придать речи персонажей выразительную сжатость, сделать ее афористически четкой. Изучение черновых заготовок к пьесам и записных книжек писателя показывает, что он тщательно хранил в своей памяти и записывал наиболее красочные афоризмы, меткие выражения, которые могли пригодиться в работе. Готовя речевой материал к пьесе о кулаке, он записал следующие выражения: «Кормилец, значит кормщик, па корме стоит, рулем правит». «Много знал, да мало делал», «Ты, брат, у меня не капризничай, как мужицкий бог: хочу — мочу, хочу сушу», «Не отвядишь пьяницу от бутылки пряника», «Неавидит, потому что должен жалеть», «Мирно, сытно, первобытно», «А мне она, как налимю зонтик».¹² Горький не просто заготовлял афоризмы. Он включал их в речь персонажей и превращал в яркое средство выражения мыслей героя, которые характеризовали его позицию и линию поведения. «Нам, милый, плохой правды бояться нечего, мы правду сами делаем, плохо сделали — переработаем заново».¹³ Здесь афоризм «плохой правды бояться нечего» уже драматически действен, является составной частью реплики, произнесенной человеком, умудренным жизнью, активно участвующим в социалистических преобразованиях. А вот иной афоризм: «Мы — другая кровь, другой народ, у нас — ржаная кровь, густая, как патока».¹⁴ В нем в сжатой, концентрированной форме выражено представление о превосходстве «ржаного бытия».

Включая афоризм в живую речь персонажа, Горький заботился, чтобы он полностью соответствовал той идейной, художественной задаче, которая решалась в произведении. Афоризм «князь-то Львов, да лвы-то у него — как будто ослы» принадлежал первоначально не Достигаеву, а Нестрашному и имел несколько иную конструкцию: «Князь-то он Львов, да лвы-то у него не то ослы, не то телята».¹⁵ Нестрашный негодовал по поводу нерешительности Временного правительства в борьбе с революцией, и поэтому в его афоризме появилось сравнение членов правительства князя Львова с телятами. Достигаев же считает себя в первую очередь «умником». Поэтому передавая афоризм Нестрашного Достигаеву, Горький отсекает сравнение членов Временного правительства с телятами и оставил одно сравнение с ослиами, подчеркивающее глупость политики правительства князя Львова.

При работе над языком персонажей Горький особое внимание обращал на выразительность каламбуров и парадоксов, к которым так часто прибегает его герой, очень чуткие к речи собеседника. По своей конструкции каламбур всегда многозначим. Он включает слова, схожие по звучанию, но разные по смыслу. В силу этого каламбур позволяет выявить и обнажить таящиеся в явлении противоречия.

Парадокс или каламбур часто представляет собой своеобразный вывод из предшествующей реплики и содействует резкому обнажению, вопреки мнению собеседника, противоположной сущности фактов и событий, о которых идет речь. В «Достигаеве» после высокопарных разглагольствований Павлина: «Казалось бы, ежели царствующая персона признана не соответствующей значению своему и делу, — изберите другое лицо. У нас еще сохранились и благоденствуют потомки Рюрика, удельных князей дети...» — сразу же следует реплика Достигаева: «Потомки, пустые котомки...» (т. 18, стр. 136), обнажающая всю несостоятельность попыток монархистов и черносотенцев сохранить старую власть. Ранее эта реплика принадлежала Нестрашному и была высказана в иной форме: «Потомки, обломки, котомки».¹⁶ Отрицательное отношение к рюриковичам в афоризме Нестрашного звучало резче («обломки»), что вряд ли соответствовало взгляду черносотенца на самодержавие. Но в то же время в реплике была и неточность, таящаяся в слове «котомки». Неясно было, какой смысл вкладывает Нестрашный (а с ним вместе и автор) в это слово, ставя его вслед за таким сильным определением, как «обломки». Передавая этот афоризм Достигаеву, Горький убрал слово «обломки», а к слову «потомки» добавил прямое определение «пустые котомки».

¹² Архив А. М. Горького, т. VI. Гослитиздат, М., 1957, стр. 156, 162, 163, 164.

¹³ Там же, стр. 163.

¹⁴ Там же, стр. 162.

¹⁵ Архив М. Горького, ХПГ-11-2-1, стр. 10.

¹⁶ Там же, стр. 4.

Словесный строй парадоксов или каламбуров и значение их в пьесах Горького многообразны. Вот Сатин произносит монолог, заканчивающийся развернутой антитезой: «Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!» Следует реплика Барона: «Браво! Прекрасно сказано! Я — согласен! Ты говоришь... как порядочный человек». Сатин отвечает парадоксом, обличающим явления, как бы находящиеся на противоположных полюсах: «Почему же иногда шулеру не говорить хорошо, если порядочные люди... говорят, как шулера?» (т. 6, стр. 166). Парадоксы помогают выявить, подчеркнуть противоречия, существующие в жизни.

В горьковедении уже отмечалось, что у Достигаева игра словами связана со стремлением спрятать, скрыть свое лицо за словесной завесой и в то же время прослыть умником, срезать или уколоть словом своего противника. У Булычова меткие слова и остроумные афоризмы насыщены большим содержанием, выражают стремление героя постичь смысл крупных явлений, докопаться до их корня и обнажить противоречия. Булычов чуток к слову, хорошо различает «медный звон лжи». Павлин говорит: «К тому же в наши дни на духовенство возложена обязанность воспламенять дух бодрости... и углублять любовь к престолу, к отечеству...» Булычов противопоставляет этому заявлению Павлина изречение на манер народных сказок: «Воспламеняли дух да в лужу и — бух...» (т. 18, стр. 85). Варвара жалуется на Шуру: «...она ведет себя отчаянно, становится совершенно невыносимой». Булычов замечает: «Невыносимы. Вот я... выздоровлю, я вас... вынесу!» (т. 18, стр. 86). Когда Мелания заявляет, что деньги, находящиеся в деле Булычова, принадлежат не ей, а обители, Булычов как бы про себя «уточняет» ее мысль: «Ну — все едино: обители, обидели, грабители» (т. 18, стр. 105). Возникает сопоставление созвучных, но различных по смыслу слов, намекающих на грабительскую подоплеку действий Мелании.

Каламбур «Свекровь — всех кровь» (т. 18, стр. 216) превращается в устах Вассы Железновой в выражение домостроевской философии, с помощью которой она стремится укрепить свой «дом». Интересно отметить, что этот каламбур в рукописи Горького появился до того, как он был использован во втором акте пьесы при создании острого драматического столкновения Вассы с Рашелью. На полях черновой рукописи первого акта (сцена Натальи с Прохором) была сделана запись: «Свекровь — всех кровь»¹⁷ — без указания, кому это выражение принадлежит. Факт — примечательный. Он свидетельствует о том, как Горький дорожил найденным в процессе работы метким словом и умело использовал его.

Порой каламбур возникает в результате столкновения персонажей, вкладывающих в одно и то же слово противоположные понятия. По такому принципу построена сцена Васса—Прохор—Людмила, в которой Васса пытается скрыть от Людмилы прямое значение слова «распутный»: «Распутный — распутывает. Кто-нибудь напутал, а он распутывает» (т. 18, стр. 205). Интересно отметить, что в черновой редакции первого акта пьесы на этом объяснении Вассы, собственно говоря, и заканчивалась сцена. В ней отсутствовали реплики Людмилы о том, что ей известно прямое значение слова «распутный». В связи с этим вся сцена была менее выразительной, «объяснение» слова не раскрывало поведения членов семьи Железновых. В окончательной редакции Горький добился этого, отнеся в репликах Людмилы слово «распутный» прямо к Прохору: «Я ведь знаю, что такое распутный! Вот — дядя Прохор» (т. 18, стр. 205).

Кроме того, реплика Вассы: «Вот я — всю жизнь распутываю путаницы разные...» — приобретает иносказательное значение, как бы превращается в характеристику линии действия героини, подчеркивает всю сложность тех противоречий, в которых она оказалась.

Ю. Юзовский верно отметил, что афоризмы в пьесах Горького обычно подготовлены драматическим действием и «вырастают непосредственно из самой глубины, прямо из корня произведения, из его зерна».¹⁸ Но исследователь ряд афоризмов горьковских персонажей, несущих в себе обобщение объективной правды и раскрывающих ту или иную существенную черту в характере действующего лица, считает недостаточно мотивированными и рассматривает их как «официальное» выражение «голоса автора».¹⁹ Вот приводимые им афоризмы: «Дороги строя, а идти человеку некуда...» («Варвары»), «Потомки, пустые котомки» («Достигаев и другие»), «Рубль... сам по себе есть главный вор» («Егор Булычов и другие»), «Всёкое дело надо любить, чтобы хорошо делать» («Мещапел»), «Что сработано, то свято» («Враги»), «И хоть живут — все хуже, а хотят — все лучше» («На дне»), «Что же это: все хорошо, да хорошо? Надобно еще лучше, а то скучно жить будет все только в хорошем» («Васса Железнова»).

Однако комментарий Ю. Юзовского к этим афоризмам свидетельствует о недостаточном внимании исследователя к конкретному содержанию реплик персонажей.

¹⁷ Там же, ХПГ-5-1-2, стр. 5.

¹⁸ Ю. Юзовский и Максим Горький и его драматургия, стр. 748.

¹⁹ Там же, стр. 747—748.

Так, приводимый выше каламбур Достигаева «Потомки, пустые котомки» Ю. Юзовский относит «по адресу последнего поколения русской буржуазии». Это — неверно, так как этот каламбур является ответом на речь Павлина, в которой выражена надежда черносотенцев на восстановление монархической власти, и прямо относится к «потомкам Рюрика», к детям «удельных князей». Каламбур не только выражает позицию Достигаева, знающего, чего стоит князь Львов, но и подготавливает сцену с Бетлингом — этим обломком старого мира. Таким образом, каламбур Достигаева в высшей степени мотивирован и слит с драматическим действием. Более того, он как бы художественно материализован в сатирической, гротескной фигуре графа Бетлинга.

Нельзя относить к числу афоризмов, которые не имеют подводящего к ним диалога и служат официальным выражением голоса автора, и выражение Егора Булычова: «... рубль ворует. Он, сам по себе, есть главный вор» (т. 18, стр. 93). По мнению Ю. Юзовского, в нем выражена горьковская «характеристика объективной закономерности капитализма».²⁰ Однако уточним: афоризм «рубль... сам по себе есть главный вор» принадлежит, собственно, не Булычову, а Лаптеву, на которого ссылается Егор Булычов. Афоризм возникает во время схватки Егора Булычова с Башкиным, когда решается вопрос о том, кому нужна война — «хозяевам», наживающим на войне миллионы, или страдающему народу. Булычов не просто срывает маску с Башкина, называя его вором, он докапывается до сути общественных отношений, до объективной «правды», выражая свое представление о ней так: «... мое дело — деньги наживать, а мужиково — хлеб работать, товары покупать» (т. 18, стр. 93). Если говорить о характеристике объективных закономерностей капитализма, то она в этих словах Егора Булычова выражена очень точно — с точки зрения политической экономии. В то же время с художественной точки зрения афоризм, принадлежащий Лаптеву и повторяемый Егором Булычовым, драматически действен. Он раскрывает эволюцию Егора Булычова. Булычов отрицает правду Башкина, правду хищника и начинает признавать правду, заключенную в словах Якова Лаптева. Здесь все мотивировано, драматически обусловлено. В словах Егора Булычова и в словах Якова Лаптева действительно отражено горьковское понимание капитализма. Но оно представлено не «официозно», не в «дежурном» афоризме, а художественно, драматически, как процесс осознания героем той объективной правды, носителем которой является большевик Яков Лаптев.

Таким образом, вопрос о соотношении субъективного и объективного в афоризмах горьковских персонажей всегда следует рассматривать конкретно, с учетом эволюции творчества писателя. Сам Горький говорил, что речь Сатина о человеке «чуждо звучит его языку», но тут же признавался: «Но — ни черта не подделаешь!», «кроме Сатина — ее некому сказать...» (т. 28, стр. 265). Отнюдь не идеализируя Сатина, Горький вкладывает в его уста афоризмы, выражающие собственные устремления. Сама драматическая ситуация и идейное задание требовали, чтобы в пьесе прозвучали возвышенные слова: «Человек!... Это звучит... гордо!»

Черновые редакции горьковских пьес показывают, что писатель тщательно избегал нарушения логики действия и строя речи героев, безжалостно зачеркивал и исправлял те места, в которых действующие лица начинали говорить несвойственным им языком, прямо выражали мысли автора. Особенно это относится к дореволюционному периоду творчества писателя. В пьесах же советского периода Горький достиг такого мастерства, такой слитности идейной глубины с драматической выразительностью, такой характеристичности языка персонажей, что они по праву признаны классическими.

Я. ЛУРЬЕ, И. СЕРМАН

ОТ «БЕЛОЙ ГВАРДИИ» К «ДНЯМ ТУРБИНЫХ»

25 лет тому назад умер замечательный русский прозаик и драматург Михаил Афанасьевич Булгаков. Литературная судьба этого писателя была сложной и нелегкой. Появившаяся на сцене Художественного театра в 1926 году, пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных», написанная по мотивам его романа «Белая гвардия», имела огромный, триумфальный успех у зрителя; она стала, по выражению режиссера МХАТа В. Сахновского,¹ «новой „Чайкой“» для того поколения Художествен-

²⁰ Там же, стр. 748.

¹ Письмо В. Сахновского М. Булгакову от 20 июня 1934 года. Письмо вместе с другими материалами находится в альбомах вырезок «История постановки „Дней Турбиных“» в архиве Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (ф. 369, альбом II).

ного театра, расцвет сценической деятельности которого приходится на послеоктябрьскую пору (Н. Хмелев, Б. Добронравов, В. Соколова, М. Яншин, В. Вербицкий, М. Прудкин, позже — В. Топорков, А. Тарасова и другие). И в то же время «Дни Турбиных» встретили жесточайший отпор в печати; некоторые журналисты, они же работники Реперткома — В. Блюм, А. Орлинский и другие, на несколько лет сделали борьбу с этой пьесой своим главным занятием, почти специальностью; в газетах появился новый термин — «булгаковщина». Запальчивость критиков была так сильна, что театр не решился даже пригласить автора на его собственную премьеру. Артист В. Вербицкий писал об этом в шутовой стихотворной записке Булгакову:

Тщетны выкрики: Автора!.. Bravo!..
Но Булгаков не выйдет, пока
Он как плащ матадора кровавый
Для свирепого Блюма-быка.²

В какой-то степени эта полемика отражала действительную идейную борьбу 20-х годов, но многое в ней шло от примитивного рапповского социологизма. Серьезная и объективная оценка общественной позиции М. А. Булгакова была дана критикой значительно позже. «И люди политики, и люди литературы знают, что он человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, что путь его был искренен, органичен, а если в начале своего пути (а иногда и потом) он не все видел так, как оно было в самом деле, то в этом нет ничего удивительного, хуже было бы, если бы он фальшивил», — писал А. А. Фадеев после смерти М. А. Булгакова.³

Важное место в критике «Дней Турбиных» играл один мотив. Пьеса М. Булгакова, настаивали ее противники, не только идеологически порочное, но и художественно беспомощное произведение. «О пьесе, не блещущей никакими выдающимися литературными и художественными достоинствами, не стоило бы говорить», — мимоходом замечал А. Орлинский.⁴ «Досадный пустяк» — называл эту пьесу М. Левидов.⁵ В заметке «Еще о „Днях Турбиных“», служившей дополнением к его основным «разносным» статьям, В. Блюм писал: «Конечно, пьесы здесь никакой нет, — и своим жалким растерянным метанием от одного заголовка к другому (пьеса первоначально должна была называться «Белая гвардия», затем «Семья Турбиных», — Я. Л., И. С.) автор и театр лучше всего с головой выдают художественное ничтожество „пьесы“». ⁶ Странным образом, правда, суровые критики пьесы, сходясь между собой в общей отрицательной оценке ее, расходились в том, что именно в пьесе плохо и что — хорошо. Одни считали, что сцены «у гетмана, у петлюровцев, в гимназии написаны ярко и законченно», а интимные сцены сделаны «по чеховскому штампу»; ⁷ другие, напротив, утверждали, что эпические сцены загромождены «выстрелами, трубами, оркестрами и самой вопиющей бутафорией», между тем как сторона «интимная, бытовая, несравненно лучше». ⁸

Для понимания этой критики важно учитывать не только обличительный пафос рецензентов. Все процитированные выше авторы были профессиональными литераторами, людьми, хорошо знакомыми с современной им журнальной литературой. Все они читали роман «Белая гвардия», основная часть которого появилась на страницах журнала «Россия» в 1925 году (конец романа не был напечатан, так как журнал прекратил существование, и издан только за рубежом).⁹ Читали они его раньше, чем увидели «Дни Турбиных». Естественно поэтому, что не понравившуюся им пьесу они поспешили прежде всего сравнить с романом. «Неудачная инсценировка» — так и назвал свою статью о пьесе М. Загорский. «Как бы ни относиться к „Белой гвардии“ М. Булгакова... все же надо признать, что перед нами были интересно сработанные страницы романа...» — писал этот автор. «И вот совершается первый художественный грех: вопреки мнению Достоевского о гибельности и фальшивости всякой переделки для сцены резко очерченных в своей основе и сюжетной структуре форм романа и повести, — М. Булгаков сам перекраивает для

² Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (далее: ИРЛИ), ф. 369, «История постановки „Дней Турбиных“», альбом I.

³ Письмо А. А. Фадеева Е. С. Булгаковой. «Труды по русской и славянской филологии», V («Ученые записки Тартуского университета», вып. 119), 1962, стр. 401.

⁴ А. Орлинский. Против булгаковщины. «Новый зритель», 1926, № 41 (144), стр. 3.

⁵ «Вечерняя Москва», 1926, № 232, 8 октября.

⁶ В. Блюм. Еще о «Днях Турбиных». «Программы Государственных академических театров», 1926, № 57, стр. 5.

⁷ Там же. Сходным образом распределял оценки и А. В. Луначарский (Первые новинки сезона. «Известия», 1926, № 232, 8 октября), тоже критиковавший «Дни Турбиных», хотя и не так безоговорочно, как В. Блюм.

⁸ А. Ценовский. Дни Турбиных. «Труд», 1926, № 233, 9 октября.

⁹ «Россия», 1925, № 4 (13) и № 5 (14). Полный текст «Белой гвардии» был издан в Париже и в Риге.

театра „Белую гвардию“». Пьеса представляла собой, по энергичному выражению рецензента, «огрызки и объедки со стола романиста».¹⁰ Ту же мысль отстаивал и М. Левидов. «И удивляешься, — восклицал он, — ведь подлинный, настоящий писатель Булгаков: стройна и убедительна композиция его прозы — и как бедны, трафаретны, искусственны его драматургические приемы; ведь прекрасен, сочен язык булгаковских рассказов — и как бледен язык его пьесы, уснащенной остроумием среднего пошиба, дешевого качества».¹¹

Странной оказалась судьба этих критических оценок. Новое поколение советских зрителей, увидевшее «Дни Турбиных» после их возобновления в 1932 году, не знало «Белой гвардии», затерянной на страницах старого журнала и не переиздававшейся. Но зато они отлично знали спектакль, не сходивший со сцены МХАТа до 1941 года (когда декорации к спектаклю погибли в Минске во время гастролей в первые дни войны). Не имея никакого представления о романе, они и не подозревали, что Турбины существовали когда-то вне сцены. Перед ними была пьеса, и пьеса превосходная. Постепенно это начинали понимать и критики. «Булгакову МХАТ обязан очень многими удачами своего спектакля», — писал в 1933 году С. Мокульский. «Полнокровность образов, богатство индивидуальных деталей, сочный язык, метко воспроизводящий действительную речь данной среды, живо и избрательно построенный диалог со многими остроумными словечками, — все это от автора...»¹² Напомним, что всего пятью годами раньше критики, вопреки очевидности, находили в пьесе «канительнейшие диалоги без малейшего подъема мысли», а язык ее объявляли «бледным».

Прошли еще годы, выросли новые поколения. Нет больше замечательного спектакля МХАТа, и его нельзя уже возобновить с прежними исполнителями. Пьеса Булгакова идет в других театрах; новые ее исполнители едва ли могут претендовать на мастерство тех, кто сыграл когда-то «новую „Чайку“». Но пьеса все-таки не сходит со сцены, и едва ли можно сегодня спорить о том, кому она обязана своим успехом в первую очередь. «Дни Турбиных» изданы и переизданы и не раз еще будут переиздаваться. Пьеса Булгакова с честью выдержала испытание временем.

В чем же секрет драматургического успеха Булгакова? «Белая гвардия» действительно предшествовала по времени «Дням Турбиных» — многие из героев пьесы сперва были героями романа. Следует ли, однако, считать, что перед нами инсценировка, что автор, выражаясь словами одного из его ученых критиков, совершил «первый художественный грех», осужденный Достоевским, и «перекроил» роман в пьесу? Приступая к созданию пьесы «Белая гвардия», Булгаков, вероятно, собирался использовать свой роман, но уже с самого начала работы над пьесой прежние герои стали жить новой жизнью и между ними стали складываться новые отношения. Этот неожиданный процесс был описан несколько лет спустя самим Булгаковым: «Родились эти люди в снах, вышли из снов, и прочнейшим образом обосновались в моей келье... Первое время я просто беседовал с ними. И все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился, что это картинка. И более того, что это картинка не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно, горит свет и движутся в ней те самые фигуры, что описаны в романе».¹³

Эта «коробочка» — будущая сцена, на которой предстояло жить героям, — создавала для них совсем иные условия жизни, чем в романе. Пьесе нужно было писать заново.

Материалы из архива М. А. Булгакова, хранящиеся в настоящее время в Пушкинском доме (ф. 369), дают нам возможность проследить постепенный ход работы автора над пьесой. Вопрос о нескольких редакциях пьесы «Дни Турбиных» был не так давно поставлен в книге Е. Поляковой, написанной по материалам музея МХАТа.¹⁴ В центре внимания автора — работа Художественного театра над спектаклем; отношение нескольких редакций пьесы к роману охарактеризовано только в самых общих чертах. А между тем именно принципиально отличие обеих редакций пьесы — и в особенности последней из них — от романа дает основание поставить некоторые общие вопросы, важные не только для истории советского театра 20-х годов, но и вообще для теории литературных жанров.

¹⁰ М. Загорский. Неудачная инсценировка. «Новый зритель», 1926, № 42 (145), стр. 6.

¹¹ «Вечерняя Москва», 1926, № 232, 8 октября.

¹² С. Мокульский. Заметки по поводу «Дней Турбиных». «Рабочий и театр», Ленинград, 1933, № 19, июль, стр. 10.

¹³ Цит. по: Е. Полякова. Театр и драматург. Из опыта работы Московского Художественного театра над пьесами советских драматургов. 1917—1941 гг. М., 1959, стр. 38—39. Неоконченный «Театральный роман» М. Булгакова, строки из которого здесь цитирует Е. Полякова, до сих пор, к сожалению, не издан.

¹⁴ Е. Полякова. Театр и драматург, стр. 35—59.

Критики Булгакова, далеко не объективные в оценке его пьесы, были правы, когда говорили о высоком мастерстве Булгакова-романиста. Можно согласиться с одним из критиков Булгакова, что важнейшим достоинством этого романа была передача «напряженной социально-психологической атмосферы» гражданской войны, «воздуха эпохи».¹⁵ «Атмосферу» эту передавало именно авторское повествование, взволнованный лирический монолог.

«Велик был год и страшен год по рождестве христовом 1918, от начала же революции 2-й. Был он обилен летом солнцем, а зимой снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс», — так начинался роман.¹⁶

Действие романа (как впоследствии и пьесы) происходит зимой 1918—1919 года в Киеве во время падения Скоропадского и захвата города петлюровцами; оно закачивается появлением Красной армии на ближних подступах к городу. Место действия романа — не только уютная профессорская квартира в доме № 13 по Алексеевскому спуску, где живут осиротевшие Алексей, Елена и Николка Турбины (роман начинается со смерти матери), не только Александровская гимназия, где артиллеристы готовятся встретить петлюровцев, но и квартира домовладельца, трусливого инженера Василия Лисовича (Василисы), улицы Города (Киева), с их шумной обывательской толпой, где перед приходом Петлюры появляются «уже какие-то в пальто» с усамй «вниз червячками»;¹⁷ кружки литературной богемы — «Праха» (поэты—режиссеры—артисты—художники) и «Магнитный триолет»; одинокая комната бывшего участника литературного кружка футуристов-фантомистов поэта Ивана Русакова, заболевшего сифилисом и вставшего в религиозное помешательство. Врач Алексей Турбин, мягкий и слабохарактерный, «человек-тряпка», не выступает в романе ни как политик, ни как профессиональный военный. Вместе со всей интеллигентно-обывательской средой он с беспокоеством ждет развития событий. Под влиянием своих гимназических товарищей военных, в особенности Степанова—Карася, Алексей Турбин решает вступить в мортгрный дивизион врачом. Его политическая программа достаточно примитивна и исчерпывается ответом командиру дивизиона полковнику Малышеву на провоцирующий вопрос, не социалист ли Турбин: «Я, — вдруг бухнул Турбин, дернув щекой, — к сожалению не социалист, а... монархист. И даже, должен сказать, не могу выносить самого слова „социалист“». А из всех социалистов больше всех ненавижу Александра Федоровича Керенского».¹⁸ И, конечно же, не Алексей Турбин оказывается главной фигурой во время героической, но безнадежной борьбы с петлюровцами. Эта роль принадлежит двум лицам — полковнику Малышеву, под свою ответственность распускающему по домам обманутых юнкеров и студентов, и любимому командиру Николки Турбина — полковнику Най-Турсу, прикрывающему отступление юнкеров своей смертью. Пылкий серб Най-Турс — одна из наиболее привлекательных фигур в романе. Резче всех он противопоставит «штабной сволочи» Скоропадского.

«— Попгобуйте... только попгобуйте... гади любопытства», — говорит Най генералу-интенданту, грозящему ему военным судом за самоуправство (при получении валенок). «... Он взялся за ручку, выглядывающую из расстегнутой кобуры. Генерал пошел пятнами и онемел.

— Звякни, гвупый стагик, — вдруг задушевно сказал Най, — я тебя из кольца звякни в голову, ты ноги протянешь».¹⁹

Алексей Турбин едва не становится жертвой петлюровцев из-за нелепой случайности: сорвав по приказу Малышева докторские погоньи, он забыл снять офицерскую кокарду. За Турбиным гонятся петлюровцы. «Инстинкт: гонятся настойчиво и упорно, не отстанут, достигнут и, достигнув, совершенно неизбежно, — убьют... Уже совершенно по-волчьим косям на бегу Турбин глазами. Два серых, за ними третий, появились из-за угла Владимирской, и все трое наперебой сверкнули. Турбин, замедлив бег, скаля зубы, три раза выстрелил в них, не целясь. Опять поддал ходу, смутно впереди себя увидел мелькнувшую под стенами и водосточными трубами как будто свою черную тень, почувствовал, что деревянными клещами кто-то рванул его за левую подмышку, отчего тело его стало бежать странно, немного косо, боком, неровно».²⁰ Спасает Турбина Юлия Марковна Рейсс, черноглазая женщина с бледным лицом, живущая на Малой Провальной улице. Эта Юлия Марковна — любовница Михаила Семеновича Шполянского, демонического поэта (председателя «Магнитного триолета»), командира броневых дивизионов, саботирующего оборону Киева при Скоропадском и тайно сочувствующего большевикам. Об отношениях Юлии Марковны с Алексеем Турбиным (после его выздоров-

¹⁵ «Новый зритель», 1926, № 42 (145), стр. 6.

¹⁶ «Россия», 1925, № 4, стр. 3.

¹⁷ Там же, № 5, стр. 11.

¹⁸ Там же, № 4, стр. 69.

¹⁹ Там же, № 5, стр. 24. Эта сцена напоминает эпизод из «Войны и мира», где Васья Денисов расправляется с интендантом.

²⁰ «Россия», 1925, № 5, стр. 73—74.

ления) говорится в дальнейшем немного, но тема эта достаточно существенна для сюжета романа. С Малой Провальной улицей, куда будет ходить к Юлии Марковне Алексей Турбин, связана и другая лирическая линия в романе: младший брат Алексея Николка, выполняя последнюю волю умирающего Най-Турса, разыскивает на этой улице его семью, помогает отыскать и похоронить тело Най-Турса и влюбляется в сестру своего бывшего командира.

Идущая за петлюровцами грозная третья сила — большевики — во многом импонирует автору романа: большевик, выступивший на уличном митинге под видом петлюровского оратора и окончивший речь призывом к установлению власти советов, вызывает восхищение даже у друга Турбиных Карася. «Но талантливы мерзавцы, ничего не поделаешь!» — говорят офицеры, собравшиеся у Турбиных, читая «Красноармейскую азбуку» Маяковского. Большевики подходят к городу; на путях уже стоят их бронепоезд. Но непосредственно на этот приход герои романа не реагируют; вопрос «С кем быть?» прямо перед ними не встает.

Кончается роман, как и начинается, описанием звезд, сверкающих над Городом: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»²¹

Отношение Булгакова в романе к историческим событиям, масштабность которых была ему достаточно ясна, выражено не столько в разговорах действующих лиц, сколько в авторских отступлениях, таких, например, как замечательное описание Города в дни гражданской войны. Это описание Города, большой рассказ о Петлюре и сон-сказка о солдатах в раю примыкают в романе к сцене кошмара Алексея Турбина после пьяной ночи.

Сюжетное разнообразие романа Булгакова, лирический тон авторского изложения делали этот роман весьма мало пригодным для непосредственного перенесения на сцену. Булгакову, в сущности, нечего было «перекраивать»; для сохранения основного текста романа ему пришлось бы прибегнуть к весьма сомнительному (и мало распространенному в то время) приему введения чтеца на сцену (как это потом было сделано во мхатовском «Воскресении»). Уже первый вариант пьесы, сохранивший название «Белая гвардия», не может считаться, вопреки часто высказывавшемуся мнению, инсценировкой романа.²² Исчезли все персонажи, намеченные в романе «пунктирно»: Карася (замененный Студзинским, игравшим в романе совершенно эпизодическую роль), Юлия Марковна Рейсс, Шполянский, Иван Рукавов, семейство Най-Турса. Оставались лишь те персонажи и те эпизоды, которые относились к основной сюжетной линии пьесы.

Одновременно для пьесы были написаны совершенно новые сцены. Уже эти сцены, по справедливому замечанию П. Маркова, обнаруживали в авторе «острый взгляд драматурга, умение в диалоге раскрыть образ, глубину характеристики».²³ Среди них была картина во дворце гетмана, литературные достоинства которой отмечали даже строгие критики Булгакова, хвалившие роман и порицавшие «инсценировку», но странным образом не заметившие, что как раз эта картина никакого отношения к роману не имела (там только кратко упоминалось о происходившем во дворце Скоропадского переодевании «лисыего человека» в германскую форму).²⁴ Заново была написана и другая важная сцена, не связанная с домом Турбиных, — в штабе «первой кинной» дивизии петлюровцев.

Герои, перешедшие в первую редакцию пьесы (июнь—сентябрь 1925 года), внешне сохранили еще значительное сходство с героями романа. Но они приобрели необходимую для сцены определенность. Ярче стал, например, Шервинский. В романе этот «маленький улан» с «наглыми» глазами характеризуется только одной чертой — ноздревской или, скорее, хлестаковской склонностью к вранью. Рассказав, как он пел эпиталаму и держал пять тактов, «Шервинский сам повесил немного голову и посмотрел кругом растерянно, как будто кто-то другой сообщил ему это, а не он сам».²⁵ В пьесе у Шервинского появляются черты Фигаро (о чем говорится даже в авторской ремарке); его вранье становится в какой-то степени выражением артистизма его натуры. Первое внезапное появление Шервинского перед опечаленной Еленой, его сногшибательные комплименты со ссылкой на Карла Маркса — все это возникает только в пьесе. Пьесе принадлежит и история с портсигаром, начинающаяся в кабинете гетмана и дающая Шервинскому не совсем благоприятную, но эффектную возможность торжествовать над Мышлаевским.²⁶ В сцене во дворце

²¹ М. Булгаков. Конец белой гвардии. Рига, 1929, стр. 164.

²² Термин «инсценировка» по отношению к первой редакции пьесы употребляют К. Рудницкий в комментарии к «Дням Турбиных» (Михаил Булгаков. Пьесы. Изд. «Искусство», М., 1962, стр. 465) и Е. Полякова (Театр и драматург, стр. 40).

²³ Павел Марков. Булгаков. В кн.: Михаил Булгаков. Пьесы, стр. 9.

²⁴ «Россия», 1925, № 4, стр. 92—93.

²⁵ Там же, стр. 30.

²⁶ Образ Шервинского особенно охотно использовался критиками Булгакова, ибо в нем они находили искомого «полное разложение мечанства». По определению

Шервинский почти симпатичен: именно ему автор вложил в уста наиболее краткую и точную характеристику Скоропадского: «Бандит неопишемый!»

Вместе с Шервинским изменилась и Елена. Любовная сцена с Шервинским, ярко рисующая ее образ («Вся жизнь наша рушится. Все кругом пропадает, валится... Ах, пропади все пропадом!»), тоже возникла только в пьесе. Пьесе принадлежит и наиболее выразительная часть разговора Елены с Тальбергом (о «тени», которую Елена не должна бросить на фамилию Тальберг). Образ «крысы» Тальберга тоже стал благодаря этой сцене более ярким, чем в романе.

Новые черты уже в первом варианте пьесы получили Виктор Мышлаевский и Лариосик Суржанский. Лариосик здесь, как и в романе, появляется в доме Турбиных лишь после прихода петлюровцев и ранения Алексея, но в его образе возникают уже некоторые лирические черты; сразу же после появления Лариосика драматург сталкивал его с другим гостем Турбиных — Мышлаевским; диалог между Мышлаевским и Лариосиком (разговор о литературе, игра в карты) был не менее выразителен, чем беседа Елены с мужем.

Никак нельзя согласиться с Е. Поляковой, считающей, что «в первом варианте инсценировки „Белой гвардии“ Булгаков не только не преодолел, но даже сконцентрировал идейные ошибки своего романа».²⁷ Тема неизбежного поражения «белой гвардии» уже в первом варианте пьесы была выражена гораздо ярче и определеннее, чем в романе. Дело было не только в том, что в пьесе доктор Турбин не декларировал своих монархических убеждений, а полковник Малышев, распуская дивизион, ничего не говорил о возможности отправления на Дон.²⁸ Дело было прежде всего в том, что, заканчивая пьесу приходом красных, автор не мог, как в романе, ограничиться повествованием о стоящем на путях бронепоезде. Отношение к происходящим событиям необходимо было выразить через героев. И герои пьесы в последнем действии должны были решить, что же им делать в момент ухода ненавистных им петлюровцев и прихода не менее страшных большевиков. Сцена эта носит чуть комический характер: устраивая импровизированный «митинг», посвященный встрече «товарищей», Алексей Турбин (в первом варианте пьесы он, как и в романе, выдворяется после ранения) и его друзья отлично понимают, что наступающая Красная армия не так уже интересуется их мнением по этому вопросу. Однако по своему существу эта сцена была весьма серьезна: именно здесь Мышлаевский говорил, что он не желает ни уезжать за границу, ни драться со своим народом, а Алексей Турбин заявлял, что Россия никогда не умрет.

Но все-таки первый вариант пьесы «Белая гвардия» обнаруживал еще значительную зависимость от романа — и в идейном и в композиционном отношении. Алексей Турбин оставался в первом варианте драмы таким же нерешительным и невоенным человеком, каким он был и в романе: его слова в первом действии («В России только две силы. Большевики и мы») и в конце пьесы оставались поэту заявлениями лица, едва ли имеющего право говорить от имени «белой гвардии». Главную роль в сценах борьбы с Петлюрой по-прежнему играли Малышев и Най-Турс, но для характеристики их в пьесе оказывалось очень мало материала; все, что осталось здесь от героического образа Ная в романе, — это его последние слова, обращенные к Николке: «Унтег-цег, босьте гегойствовать к четям... Я умигаю...» Как своеобразный пережиток романа сохранялся в первом варианте и ночной кошмар Алексея, переходивший в сцену в «кинной» дивизии. Первоначально Булгаков хотел включить в пьесу не только Турбиных, но и их соседей — домохозяйина Василису и его тощую жену Ванду. Время от времени квартира Турбиных «уходила вверх», на ее месте появлялась квартира Лисовича. Сцены с Василисой также были во многом дописаны в пьесе по сравнению с романом; особенно хороша была сцена бандитского «обыска» у Василисы, когда атаман Ураган упрекал скупого домовладельца: «Ты посмотри, до какого состояния ты жену довел, что добрые люди на нее и смотреть не хочуть?!»²⁹ Однако сцены эти несколько отяжеляли пьесу и отвлекали зрителя от ее основной темы.

Э. Бескина, это «пошляк Шервинский, человек, не брезгающий даже мелкими кражами, просто отброс...» «...Коли женщина — так давай жену приятеля в его же собственном доме, коли стязание — так уж до кражи оставленного на столе портсигара», — восклицал критик (Э. Бескина, «Кремовые шторы». «Жизнь искусства», 1926, № 41, стр. 7). Все это — результат полного невнимания к тексту пьесы. Шервинский — не «приятель» Тальберга; он с ним едва знаком. Портсигар, о котором идет речь, — никому не принадлежащее имущество, оставленное сбежавшим гетманом, — говорить здесь о краже могла только щепетильная Елена, да и то — с воспитательными целями, и т. д.

²⁷ Е. Полякова. Театр и драматург, стр. 40.

²⁸ Характеризуя первую редакцию пьесы, Е. Полякова (Театр и драматург, стр. 44—45) цитирует, однако, речь Малышева не по этой редакции, а по роману («Россия», 1925, № 4, стр. 95). В первой редакции пьесы, как и в последующих редакциях, упоминания об отпадении на Дон нет (ИРЛИ, ф. 369. М. Булгаков. Белая гвардия. Пьеса в 5-ти актах. Машинопись, л. 150).

²⁹ ИРЛИ, ф. 369. М. Булгаков. Белая гвардия, л. 249.

Недостатки первого варианта пьесы достаточно скоро стали ясны М. Булгакову. Экземпляр первого варианта, находящийся в Пушкинском доме, сохранил на себе интересные черты авторской правки. Полностью вычеркнуты были из 1-й картины II акта сцены кошмара Алексея; сцена у петлюровцев обрела самостоятельное существование и лишалась мистической окраски. Были сокращены и «военные» сцены в середине пьесы, вычеркнуто имя Най-Турса, его реплики и героическая смерть переданы Малышеву. Еще важнее была поправка, сделанная в последнем действии. Студзинский спрашивал здесь Алексея, будет ли когда-нибудь опять «Россия — великая держава». Алексей отвечал: «Будьте покойны, капитан». К этим словам (машинописному тексту) было приписано рукой Булгакова: «Не будет прежней, новая будет».³⁰

Основная работа над текстом пьесы происходила с осени 1925 года по осени 1926 года, параллельно с ее постановкой в Художественном театре. Изменения, внесенные в текст, были весьма серьезны; появился, в сущности, новый главный герой, которого не было ни в романе, ни в первом варианте пьесы: командир мортирного дивизиона, полковник-артиллерист Алексей Турбин. У этого персонажа общим с врачом Алексеем Турбиным было только имя. Решительный человек (близкий Най-Турсу в романе), он, конечно, не мог, как доктор Алексей, дружески проститься с бегущим в Германию Тальбергом — прощальный разговор между ними едва не переходил в дуэль. Ужин у Турбиных также обрел теперь особый смысл — это был последний ужин дивизиона накануне выступления против Петлюры. Здесь была представлена именно «белая гвардия» — ее цвет; «Красноармейская азбука» (сохранившаяся в первом варианте) была, естественно, заменена военизированным «Вещим Олегом». И когда полковник Турбин говорил о двух силах в России, в его устах эти слова звучали гораздо серьезнее, чем когда об этом говорил доктор Турбин. Иной смысл обретала и сцена в Александровской гимназии: именно полковник Турбин, центральный персонаж пьесы, обращался здесь с речью к юнкерам и распускал их по домам; смерть Турбина (к нему переходили теперь последние слова Най-Турса: «брось героизма к чертям») как бы подводила итог всей борьбе «белой гвардии». Далее следовала одна из самых сильных сцен в пьесе — сцена возвращения домой раненного Николки, закапчивающаяся его словами: «Убили командира».

Образ полковника Турбина был создан в ходе работы над пьесой; образы Мышлаевского и Ларисюка были в значительной степени дописаны также в ходе этой работы. Какие-то черты обеих персонажей возникли, по-видимому, в общении автора с их будущими исполнителями: Б. Добронравовым и М. Яншиным. Из эпизодического персонажа, каким был житомирский кузен Ларин Суржанский в романе и первом варианте пьесы (напоминала ночной кошмар Алексея, он едва ли мог вызывать симпатии зрителя), он становился теперь одним из главных действующих лиц. Недоброжелательные критики находили в Ларисюке черты чеховского Елиходова; однако куда больше он напоминал Трофимова — но Трофимова в мало подходящей для него обстановке гражданской войны. Ларисюк появлялся теперь в пьесе с первого акта, и блистательный диалог между ним и Мышлаевским начинался с первых сцен пьесы. Коренное несходство характеров обоих героев не препятствовало их взаимной симпатии; солдатское обаяние Мышлаевского оказывало сильное действие на «ужасного неудачника», а сердитый, но отходчивый штабс-капитан готов был простить Ларисюку его «в полном смысле слова золотые руки и неосторожное обращение со стеклянной посудой».

В ходе работы над спектаклем родилась окончательная редакция пьесы, получившая название «Дни Турбиных», — та редакция, которая была показана на сцене.³¹ Пьеса обрела композиционную стройность — все сцены с Василисой и Вандой были из нее исключены; вместо нескольких сцен в вестибюле гимназии была написана одна, центральная в пьесе картина (акт III, картина 1-я). Значительное изменение текста драмы было связано и с серьезным изменением ее общего идейного смысла. В своей последней речи полковник Турбин не только отказывался вести юнкеров в бой за бежавшего гетмана, но и говорил о крахе «белого движения» вообще: «...белому движению на Украине конец. Ему конец в Ростове-на-Дону, всюду! Народ не с нами. Он против нас. Значит кончено!»

³⁰ ИРЛИ, ф. 369. М. Булгаков. «Белая гвардия», л. 256. Слева на чистом листе (л. 255 об.) надписи карандашом: «Вписанные чернилами слова пужыги».

³¹ Существовала еще одна, промежуточная редакция пьесы («Семья Турбиных»), с которой был сделан немецкий и английский ее перевод; немецкий перевод был издан в 1927 году (M. Bulgakow. Die Tage der Geschwister Turbin. Die weiße Garde. Autorisierte Übersetzung v. K. Rosenberg. Berlin, 1927). В этом варианте уже отражены все перечисленные выше изменения в тексте, но сцены с Василисой и Вандой сохранены; речь Турбина в гимназии соответствует речи Малышева в первом варианте; Тальберг возвращается в Киев, чтобы «сменить вехи» и искать контактов с советской властью. Этот вариант предшествовал последней редакции, показанной на сцене.

В последнем действии «Дней Турбиных» Алексея уже нет. Центральной фигурой в этом действии становится другое лицо, тоже непосредственно связанное с «белой гвардией», — штабс-капитан Мышлаевский, человек, находившийся на фронте с 1914 года. «Именно Мышлаевский в исполнении Б. Г. Добронравова, а затем В. О. Топоркова был в Художественном театре подлинным героем спектакля, любимцем зрителей, человеком, не переживающим революцию, а мучительно старающимся понять, где правда...» — отмечает в своей книге Е. Полякова.³² Каждый, кто видел «Дни Турбиных» во МХАТе, помнит, с каким восторгом воспринимали зрители ту сцену, где Виктор Мышлаевский буквально выбрасывал из пьесы истинного представителя «штабной сволочи» — Тальберга, вернувшегося в Киев для того, чтобы ехать на Дон к Краснову. «Прежней не будет, новая будет», — эти слова о России, вписанные Булгаковым в первый вариант его пьесы, закономерно переходили теперь к Мышлаевскому.

Таков был окончательный вариант «Дней Турбиных», — тот, который был показан 5 октября 1926 года зрителям. Критики, столь неосновательно объявившие эту пьесу «инсценировкой», проглядели, в сущности, весьма интересное литературное явление. «Дни Турбиных» и «Белая гвардия» — это два разных произведения, написанные на более или менее единую тему. Конечно, «Дни Турбиных» «похожи» на «Белую гвардию» — у них как никак один автор и частично совпадающие герои, но было бы совершенно невозможно определить, какое из этих сочинений следует признать более значительным в творчестве М. Булгакова и в литературе 20-х годов вообще. Здесь нет отношения копии к оригиналу.

В этом — коренное отличие «Дней Турбиных» от весьма многочисленных в нашем театре пьес-инсценировок. Переделки популярных романов в пьесы — довольно частое явление в советской литературе. Вскоре после «Дней Турбиных» МХАТ поставил авторские инсценировки романов «Бронепоезд № 14-69» Вс. Иванова и «Растратчики» В. Катаева. В Катаев и в последующие годы неоднократно перерабатывал свои романы («Белеет парус одинокий», «Я, сын трудового народа» и др.) в пьесы. Не раз переделывали для сцены свои сочинения Л. Леонов, А. Фадеев и многие другие. Но в огромном большинстве случаев речь шла об инсценировках — о произведениях, заведомо второстепенных по сравнению с оригиналами. Подготавливая собрание сочинений, В. Катаев, естественно, включил туда роман «Растратчики» — одно из лучших своих произведений, но для инсценировки этого и других романов в собрании не нашлось места. Инсценировка «Бронепоезда № 14-69» оказалась более удачной — произведение это продолжает существовать (и издаваться) как пьеса, но едва ли можно спорить, что в творчестве Вс. Иванова она сыграла менее значительную роль, чем одноименный роман.

Наиболее близкой аналогией к «Дням Турбиных» следует считать драму И. Бабеля «Закат», написанную почти в то же время — в 1926 году. «Закат» вырос из «Одесских рассказов»; сюжетное зерно пьесы содержалось уже в рассказе «Отец». В драме фигурировали Мендель Крик, его дети Бенья, Левка и Двойра и другие персонажи рассказов, но вместе с тем это было другое произведение о тех же людях: «особые драматические условия», по справедливому замечанию Г. А. Гуковского, «пересоздают и характеристику героев».³³

«Особые драматические условия» содействовали и пересозданию героев «Белой гвардии». В романе Булгакова преобладала стихия лиризма: и в авторских описаниях и отступлениях, и во внутренних монологах персонажей, и, наконец, в изобразении событий сквозь призму индивидуального восприятия. Лирический характер повествовательного строя «Белой гвардии» соответствовал той концепции русской революции, которой следовал Булгаков, — концепции, впервые художественно выраженной в «Двенадцати» Блока. В том или ином виде это «вихревое», «метельное» представление о революции и гражданской войне как проявлениях русской революционной стихии было свойственно очень многим произведениям прозы первой половины 20-х годов.

Обращение к драматической форме, к жанру реалистической по общему замыслу драмы потребовало от Булгакова иного отношения к событиям и героям его же собственного романа, а главное — иного способа изображения людей и их поступков. Все формы и виды психологического лиризма, которые автор первоначально пытался сохранить, вводя в драматическое действие приемы «снов» и «кошмаров», оказались непригодны для общественной драмы, в которую превратилась «Белая гвардия» уже в первой своей редакции. Место внутренних монологов и лирических отступлений романа в «Днях Турбиных» заняли диалоги, необыкновенно острые и напряженные, в которых проявился со всей свободой талант Булгакова-драматурга.

Критики, быть может, искренне упрекавшие Булгакова и МХАТ в том, что «Дни Турбиных» — это возврат к Чехову, не обратили внимания на то, что самая основа драмы как жанра — слово персонажа — звучит у Булгакова иначе, имеет

³² Е. Полякова. Театр и драматург, стр. 51.

³³ Г. А. Гуковский. «Закат». В кн.: И. Э. Бабель. (Мастера современной литературы). «Academia», Л., 1928, стр. 80.

другой смысл и, если так можно выразиться, «играет другую роль». В чеховских пьесах, где мало или совсем нет внешнего действия (Чехов очень любил возвращать своих героев в конце пьесы к исходным сюжетным позициям), слово является только знаком, только намеком на истинные мысли и чувства героев. В драме Булгакова персонажи говорят о том, о чем хотят сказать, и именно теми словами.

Слово в его драме стало делом, как это было у его любимых драматургов Гоголя и Мольера. Родство Булгакова-прозаика с Гоголем критика отметила своевременно, поскольку в романе оно проявлялось в лирических описаниях и отступлениях, но это родство заметно и в «Днях Турбиных». И дело не только в силе «комического воодушевления», которым Булгаков напоминает Гоголя-драматурга, но и в найденном автором «Дней Турбиных» синтезе семейной и исторической драмы.

В пьесах Чехова не было «посторонних» лиц, не связанных непосредственно с основной группой персонажей, — единственным исключением в этом отношении можно было считать пьяного прохожего в «Вишневом саде». Булгаков, описывая гражданскую войну, не мог и не хотел ограничиваться таким узким кругом героев. В состав действующих лиц пьесы он ввел персонажей, которые должны были отразить жизнь, бушующую за пределами уютной квартиры Турбиных. Персонажи эти были так же сюжетно необходимы в «Днях Турбиных», как необходимы в «Ревизоре» чиновники, купцы и просители, обращающиеся с жалобами к Хлестакову, или уездный бомонд, явившийся поздравить городничего. Скоропадский, немецкие генералы, петлюровцы, юнкера и офицеры дивизиона Турбина, появляясь на сцене, а затем исчезая, чтобы уже больше не показаться, остаются действующими лицами, драматическими персонажами в полном и точном смысле слова. Все они связаны определенными действительными (т. е. драматическими) отношениями с Турбиными и их дружеским кружком. История проникает в частную жизнь героев во всех ее проявлениях, а частные судьбы оказываются результатом действия исторических сил. И вместе с тем «Дни Турбиных» — не хроника, не «сцены из гражданской войны», а именно драма, обладающая «крепким», развивающимся сюжетом.

Рецензенты, не пожелавшие увидеть в «Днях Турбиных» ничего, кроме инсценировки романа, не знали, что в последующие годы им придется встречаться не столько с прозаиком Булгаковым, сколько с Булгаковым-драматургом. Обращение писателя к театру в 1925—1926 годах отнюдь не было случайным эпизодом в его биографии: еще в 1920 году, в начале своей литературной деятельности, Булгаков писал пьесы (впоследствии, по его признанию, он их уничтожил). Начиная с 1926 года одно за другим возникают новые драматические произведения Булгакова: «Зойкина квартира», «Бег», «Багровый остров», «Кабала святош (Мольер)», «Последние дни», «Дон-Кихот» и другие. Судьба этих пьес была не очень счастливой — «Зойкина квартира» и «Багровый остров», поставленные на сцене Вахтанговского и Камерного театров, встретили столь же решительный отпор со стороны борцов с «булгаковщиной», как и первая пьеса драматурга,³⁴ и в 1929 году были сняты со сцены вместе с «Днями Турбиных». «Мольер», поставленный МХАТом в 1936 году, также был снят после нескольких спектаклей. «Последние дни», «Дон-Кихот» и «Бег» увидели свет ramпы уже после смерти автора.

Было бы, однако, большой ошибкой, если бы мы на этом основании признали деятельность Булгакова-драматурга неудачной. В одном отношении ему во всяком случае очень повезло: ни один из драматургов в истории русской литературы, кроме А. Н. Островского, не был так тесно и близко связан с театром, как Булгаков. С 1925 года началась многолетняя связь писателя с Художественным театром: он не только вел здесь литературную работу (например, инсценировал для театра «Мертвые души»), но был в течение ряда лет режиссером-ассистентом и даже играл в одном из спектаклей («Пиквикский клуб»).

Горячо поздравляя Булгакова с поступлением на постоянную работу во МХАТ, предрекая ему будущее режиссера и актера, К. С. Станиславский не даром напоминал ему: «Мольер и многие другие совмещали эти профессии с литературой!»³⁵ Знание театра «изнутри» (оно отразилось в его сочинениях — в «Багровом острове» и в «Театральном романе») имело первостепенное значение для Булгакова-драматурга. «Булгаков, — писал в 1934 году В. И. Немирович-Данченко, — едва ли не самый яркий представитель драматургической техники. Его талант вести интригу, держать зал в напряжении в течение всего спектакля, рисовать образы в движении и вести публику к определенной заостренной идее — совершенно исключителен...»³⁶

Высоко профессиональная, построенная на абсолютном понимании возможностей сценической «коробочки» драматургия Булгакова — незаурядное явление в нашей литературе. Изучение пьес Булгакова было бы весьма поучительно для

³⁴ Ср.: В. Блюм. Правая опасность и театр. «Экран», 1929, № 7, февраль, стр. 5.

³⁵ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, изд. «Искусство». М., 1961, стр. 270; ср. стр. 269.

³⁶ Цит. по книге: Михаил Булгаков. Пьесы, стр. 465.

исследователя, занимающегося художественными принципами современной драматургии. Известно, в чем заключались «законы драмы» у Аристотеля и Буало, но что такое «законы драмы» в реалистическом театре нового времени — далеко не так ясно. Чаще всего отмечаются гениальные нарушения этих законов, например у того же Чехова. Но нарушение законов подразумевает существование самих законов; отступления от них далеко не всегда бывают выражением сознательного новаторства; гораздо чаще они являются следствием неумения или незнания.

Пьесы М. Булгакова возвращаются в нашу литературу и театр. В 1957—1958 годах был поставлен «Бег»; издан сборник пьес, включающий «Дни Турбиных», «Бег» и «Кабалу святош (Мольера)»; готовятся к печати и другие пьесы Булгакова. По справедливому замечанию В. Смирновой,истики литературы теперь «могут оценить историческую объективность автора, его человеческую справедливость и смелость, с которой он выделил, защищая, лучшую часть старой русской интеллигенции, сохранившей среди всеобщего хаоса и разложения свою честь и совесть и „душу живую“». ³⁷ Литературоведы и театроведы могут оценить и замечательное драматургическое мастерство Булгакова. Когда наши зрители, а вслед за ними и режиссеры устанут от постановки заведомо не-театральных произведений, от хоров и голосов из репродуктора, рассказывающих о том, что не показано в пьесах, они наверняка вспомнят о писателе, которому его талант романиста не помешал быть драматургом по призванию. Пьесам Булгакова предстоит еще большое театральное будущее.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ А. С. НОВИКОВА-ПРИБОЯ

(ПУБЛИКАЦИЯ П. ЗАЙЦЕВА)

В автобиографии, написанной в 1935 году, А. С. Новиков-Прибой следующим образом охарактеризовал свою работу над романом «Цусима»: «Начиная с выхода из Кронштадта 2-ой Тихоокеанской эскадры, материал для писания моей „Цусимы“ я непрерывно собирал около 30 лет — в походе и в Цусимском бою на броненосце „Орел“, в японском плену, по возвращении на родину, в подполье, в эмиграции и после Октябрьской революции». ¹ Как известно, собранные писателем материалы были утеряны; их удалось найти лишь в 1928 году. Начиная с 1928 года вплоть до 1940-го, когда вышло в свет последнее прижизненное издание «Цусимы», Новиков-Прибой не прекращал работу над романом, дополняя и совершенствуя его. Большую помощь оказали писателю оставшиеся в живых цусимцы. Среди них не последнее место принадлежит Л. В. Ларионову, бывшему младшему штурману эскадренного броненосца «Орел». Как сообщила жена писателя автору настоящего сообщения, «Леонид Васильевич принимал большое участие в сборе материалов, проверке их и документов». Новиков-Прибой посылал Ларионову первую и вторую части своего романа и с благодарностью принимал его довольно многочисленные замечания. ²

Переписка А. С. Новикова-Прибоя с Ларионовым началась в 1933 году и оборвалась лишь со смертью Леонида Васильевича в дни блокады Ленинграда (февраль 1942 года). ³

Думается, что приводимые ниже отрывки из писем Новикова-Прибоя будут интересны читателю, тем более, что переписка писателя с участниками Цусимского сражения ⁴ в значительной части не опубликована.

³⁷ Вера Смирнова. Современный портрет. Статьи. «Советский писатель», М., 1964, стр. 301.

¹ Цит. по: Л. Васильев. Алексей Силыч Новиков-Прибой. (Очерк творчества). Мордовское книжное изд., Саранск, 1960, стр. 77.

² О характере замечаний Ларионова см.: Л. М. Чмыхов. А. С. Новиков-Прибой в работе над романом «Цусима». «Сборник трудов Историко-филологического факультета Ставропольского пед. института», вып. 13, 1958, стр. 265—266.

³ Письма хранятся в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ф. 442 (архив Л. В. Ларионова), ед. хр. 218).

⁴ См., например: Письма А. С. Новикова-Прибоя А. В. Магдалинскому. В кн.: Литературный Ярославль, кн. 6. Яросл. гос. обл. кн. изд., 1952, стр. 160—164.

1

Многоуважаемый Леонид Васильевич!

Я знал, что Вы собираете материалы о Цусимском бое. О Вашем материале упоминается в книге Новикова «Хронологический перечень» (выпуск 2). Поэтому я разыскивал Вас, но безрезультатно. Наконец мне сообщили, что Вы выступали в Толмачевской Академии — выступали довольно успешно...

Конечно, нам необходимо повидаться и поговорить о Цусиме...

В Ленинград я думаю поехать, когда закончу об «Орле». Участие его в дневном бою я уже описал и напечатал в мартовской книжке «Нового мира». Только что закончил ночной бой. Остается мне описать сдачу броненосцев...

Очень прошу Вас не покупать «Цусиму». Скоро она выйдет 3-им изданием в тираже 100 000, и я немедленно вышлю ее Вам с надписью.⁵ Также будет выслана Вам и вторая часть.

В Москве живут боцман Воеводин и старший сигнальщик Зефиров. Я думаю, что Вам интересно будет повидаться с ними. Оба они часто бывают у меня.

«Цусима» переводится на японский язык и сразу вышла в двух издательствах. Переводится она и на другие языки.

Итак, до скорого свидания.

С морским приветом

А. Новиков-Прибой.

24 VIII 33
Москва

2

Дорогой Леонид Васильевич!

Письма Ваши с приложением перечней имеющегося у Вас цусимского материала получил. Не нахожу слов, как отблагодарить Вас за Вашу готовность помочь мне в работе над книгой. Судя по тому, что предстоит мне получить от Вас, я, вероятно, и первую часть «Цусимы» сильно переработаю для дальнейших изданий...

Но больше всего меня интересует неизданный материал, какой имеется в Вашем распоряжении. Мне почему-то представляется он очень большим по содержанию. Этот материал я не задержу у себя долго. С Вашего разрешения с него будут сняты копии, и я все до единой бумажки верну Вам обратно.

Недавно я получил письма нашего командира Юнга.⁶

Передала их мне его родная сестра Софья Викторовна Востросаблина. Очень любопытные письма.

Весь наш поход командир рассматривает как самую нелепую авантюру. Отрицает присутствие японских миноносцев на Доггер-банке.⁷ Резко отзывается о правительстве и царе. Известно ли Вам, что Юнг когда-то принадлежал к партии народолюбцев?

На корабле он вел себя очень замкнуто, уединенно, и мне кажется, что из офицерского состава никто не понимал его...

Жму Вашу руку.

А. Новиков-Прибой.

19 IX 33

3

Дорогой Леонид Васильевич!

Посылка Ваша с цусимским материалом пришла на два дня позже, чем письмо. Я уже начал было за нее волноваться. Но теперь она у меня в руках. С большой жадностью читаю все Ваши записки и мысленно благодарю Вас. Этот материал принесет мне очень большую пользу. Но еще больше он ценен мне тем, что в нем зафиксированы действия «Орла», с которым связаны и наши с Вами переживания...

Привет Вам и Вашей семье

А. Новиков-Прибой.

19 IX 33
Москва

⁵ Подаренная Новиковым-Прибоем книга (изд. 1936 года) хранится в архиве Ларионова (Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

⁶ Бывший командир эскадренного броненосца «Орел».

⁷ Иное освещение инцидента на Доггер-банке дается в указанной выше книге Л. Васильева (стр. 123—130).

4

Дорогой Леонид Васильевич!

Простите, что долго не писал Вам и не отвечал на Ваши письма. Я старался скорее закончить «Цусиму», но так и не закончил. Осталась одна глава о моем пребывании на японском броненосце «Асахи». Глава эта очень трудная, и придется над ней поработать основательно.

Одновременно с этим письмом посылаю Вам рукопись заказной бандеролью — конец «Цусимы».

Будьте так добры — просмотрите ее поскорее и сделайте свои пометки, если найдете где мои промахи. Простите, что злоупотребляю Вашей любезностью. Отрывок этот пойдет в июньской книжке «Нового мира»...

Владимир Полиектович⁸ вернулся с Дальнего Востока и привез с собой рукопись о Цусиме. Читал ее мне. Хорошо написано. Она служит дополнением к моей книге.

Пока у него готова одна часть (листов 8), где он описывает, как снаряжалась 2 ая эскадра...

Крепко жму руку.

А. Новиков-Прибой.

23 V 34

5

Дорогой Леонид Васильевич!

Спасибо Вам за все Ваши хлопоты. Почти все Ваши указания я использовал и внес в корректурные листы поправки. Передайте мою глубокую благодарность уважаемому академику Алексею Николаевичу Крылову за разрешение поместить его фамилию в примечании. Его сведения представляют собою чрезвычайную ценность.

Отрывок свой из «Цусимы» я назвал «Последние главы». Редактор, конечно, одобрил отрывок, и сейчас он пошел в набор. Печатается в июньской книжке «Нового мира». Хотят выпустить к писательскому съезду. Этот номер журнала, как только выйдет в свет, немедленно вышлю Вам.

Я читал несколько глав в Доме писателей. Были критики, писатели, представители из ПУРа и моряки. Описанием гибели «Бородина» все были потрясены. Но насчет «эпилога» высказывались по-разному: и отрицательно, и положительно... Я значительно сократил и почистил свой эпилог, но все еще не достиг эффекта. Займусь этим делом после, когда буду готовить к изданию 2-ую книгу «Цусимы»...

Жму Вашу руку.

А. Новиков-Прибой.

11 VI 34

6

Дорогой Леонид Васильевич!

Одновременно с этой открыткой посылаю Вам рукопись «В дрейфе» — о миноносцах «Блестящий» и «Бодрый».

Просмотрите рукопись и срочно вышлите обратно со своим замечаниями (карандашом). Я уже сдал ее в печать в «Новый мир». Ваши замечания я еще успею использовать...

Все письма Ваши получил. Спасибо. Не отвечал на них, так как очень был занят — готовлю срочно новое издание «Цусимы».

Привет всей Вашей семье.

Жму руку.

А. Новиков-Прибой.

29 VII 35

7

Дорогой Леонид Васильевич!

Три дня тому назад вернулся я в Москву и нашел у себя на столе шесть Ваших писем с материалами о Цусимском бое. Большое спасибо Вам за Ваши заботы. Но мне неловко перед Вами, что Вы уделяете на добываемый материал много времени. Кое-что из присланного Вами я успел включить в новое издание «Цусимы».

⁸ В. П. Костенко — бывший старший механик эскадренного броненосца «Орел».

Поохотился я за Костромой отлично и отдохнул... Но не в этом дело. Я попутно собираю материал для будущего своего романа «Два друга».

Встречаются интересные типы.

Я удивляюсь, что до сих пор ни один критик не удосужился написать исследование о том, какое влияние оказала охота на русскую литературу. Тут можно взять произведения Толстого, Тургенева, Некрасова и многих других авторов. Тема новая и чрезвычайно интересная. Ведь многие писатели из дворян знакомились с мужиком только через охоту. На лоне природы между мужиком и баринном не чувствовалась обычная рознь. Происходило временное сближение между ними, а это давало возможность писателю лучше познать народную душу...

Знали ли Вы барона Касинского, погибшего на «Ослябе»? Он когда-то выпускал книжонки «БакОВый вестник» и сборник рассказов «Русские матросы». Будучи молодым матросом, я охотно читал его произведения. И сам автор читал их нам в Кронштадтском манеже. Теперь нашелся его сын и предложил мне письма своего отца, посылаемые им с пути своей жене. Письма очень интересные. Рождественского называет негодяем.

Как видите, материал цусимский продолжает ко мне поступать...

Крепко жму Вашу руку

А. Новиков-Прибой

26 IX 35

8

Дорогой Леонид Васильевич!

Получил все Ваши письма и некролог о Саккелари.⁹ Не отвечал Вам долго, т. к. очень был занят работой, а потом приготовлением к отъезду.

Написал за это время две главы для романа «Два друга». Не сижу даром и в Сочи. Мне давно хотелось изобразить адмиральского вестового, и только теперь я это осуществил. Покажу еще раз публике Рождественского¹⁰ вместе с Пучковым, который прослужил у него пять лет.

Между прочим описываю здесь адмиральский обед. Но эту главу я не пушу в печать, пока Вы ее не прочтете. Я вышлю ее Вам, когда вернусь в Москву.

А. Новиков-Прибой

9 IV 36

9

Дорогой Леонид Васильевич!

Дней пять назад я вернулся из Костромы с охоты, и мне вручили Ваши письма. Спасибо за них и за то, что просмотрели новое издание «Цусимы» и отдельную главу «Адмиральский вестовой». Мне неудобно перед Вами, что Вы столько труда положили на это. Ваши указания чрезвычайно ценны. Я теперь же начну исправлять «Цусиму» для следующего издания. «Адмиральский вестовой» я снова переписал и отдал в журнал «Знамя»...

От участников Цусимы поступают ко мне все новые и новые материалы. Мне нужно бы писать книгу на другую тему, но я никак не могу оторваться от своей «Цусимы». Хочется еще над ней поработать год-другой. Я далеко не исчерпал самого себя и того материала, какой имеется в моем распоряжении. «Цусима» стала моей болезнью.

Привет от нас всей Вашей семье.

Крепко обнимаю Вас.

А. Новиков-Прибой

31 V 36

Р. С. Посылаю Вам конец главы «Адмиральский вестовой». Посоветуйте откровенно, следует ли ее печатать? А. Н.

10

Спасибо Вам, дорогой Леонид Васильевич, за письмо и приложенные к нему указания насчет «Цусимы». Последняя страница к главе о вестовом в исправленном виде пошла в набор. Сейчас тороплюсь в Гослитиздат, где назначено мне сви-

⁹ Бывший штурман эскадренного броненосца «Орел».

¹⁰ Прямолинейно-отрицательная оценка адмирала Рождественского в романе «Цусима» подвергнута критике Л. Васильевым в указанной выше книге (стр. 132—145).

дание с художником Корольковым. Этот художник из провинции. Он дал замечательные иллюстрации к первому тому «Тихого Дона» Шолохова и, что называется, утер нос всем столичным художникам. Теперь он очень интересуется «Цусимой», но т. к. он не моряк, то хочет поплавать на кораблях военного флота, чтобы впитать в себя морской дух...

Следующее издание «Цусимы» я с Вашего разрешения пришлю Вам в сверстанном виде на окончательный просмотр...

Крепко жму Вашу руку и усердно кланяюсь Вашей семье.

А. Новиков-Прибой.

8 VI 36

11

Дорогой Леонид Васильевич!

На днях я напишу Вам подробное письмо, а пока посылаю Вам для просмотра главу, которую я думаю вставить в новое издание «Цусимы». Мне кажется, она необходима. Эта глава развенчивает героизм японцев.¹¹

Крепко жму Вашу руку.

А. Новиков-Прибой.

15 VII 36

12

Дорогой Леонид Васильевич!

...Спасибо Вам за литературный материал. Кое-что использую из него. Я давно хотел познакомиться с «дневником» Егорьева.¹² Вы хорошо сделали, что прислали выдержку из него.

Цусимский материал продолжает все поступать ко мне. Пишут участники сражения, разбросанные теперь во всех концах нашей родины. Конечно, есть среди этого материала много ненужного хлама, но есть и весьма ценные штрихи.

Сердечный привет всей Вашей семье.

Крепко жму Вашу руку.

А. Новиков-Прибой.

25 X 36

13

Поздравляю Вас, дорогой Леонид Васильевич, с праздником — XX годовщиной Октября. Давно я не писал Вам и решил черкнуть хоть несколько слов. Предомно лежит сигнальный экземпляр «Цусимы», которую я получил только вчера. Издана она в одном томе на хорошей бумаге, в синей обложке в золотом оформлении... Это издание сильно исправлено, дополнено новыми главами. Как только получу авторские экземпляры, то один из них сейчас же с радостью пошлю Вам...

С одним человеком мы закончили либретто оперы «Цусима». Первые два акта отделаны более или менее сносно, а над третьим и четвертым придется еще поработать. Теперь будем искать композитора. Хорошо было бы, если бы за это дело взялся Шостакович. Это выдающийся человек. Только он мог бы ослить такую громадную тему...

Художник Сергей Григорьевич Корольков заключил договор с Гослитиздатом написать 24 иллюстрации к моей «Цусиме». Я думаю, что он это сделает очень хорошо. Он теперь учится в Ленинграде, в Академии.

Пишите о себе, как поживаете, как Ваше здоровье и Вашей семье.

Привет всем Вашим

Жму руку А. Новиков-Прибой.

8 XI 37

¹¹ В первом издании «Цусимы» идеализировались японская техника, японские флотские порядки, японские матросы (см.: Л. М. Чмыхов. А. С. Новиков-Прибой в работе над романом «Цусима», стр. 271—275).

¹² Бывший командир крейсера «Аврора», участник похода 2-й Тихоокеанской эскадры и Цусимского сражения.

К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «НАШЕСТВИЯ» Л. ЛЕОНОВА

Мне удалось ознакомиться с первоначальной редакцией 1-го акта пьесы «Нашествие», которую в 1942 году (в Чистополе) Л. Леонов передал В. Д. Авдееву (всего двадцать отдельных рукописных листов; кроме того, чертеж и план всей пьесы) В письме к В. Д. Авдееву писатель сообщал, что это первый вариант пьесы.¹

Теперь можно более полно и верно представить творческую историю «Нашествия»,² сравнив первоначальную рукописную редакцию с первой и последней (1964 год) печатными редакциями пьесы.

Следует отметить, что текст промежуточных изданий «Нашествия» почти ничем не отличается от первого его издания. Частичные поправки, сделанные писателем в 1948 и 1949 годах, не меняли идейно-художественной концепции пьесы. Совершенно иной характер имеют изменения, внесенные в текст последней редакции.

Судя по рукописи, действие первоначально начиналось в больнице, а не в доме Талановых. Приведу один из черновых вариантов начала 1-го акта.

«Больничная приемная с небогатой врачебной аппаратурой. На стенах таблицы, знакомые портреты. Разлетный фикус у широкого окна. За ним черная улица провинциального русского городка с колокольной вдали, на бугре. Медсестра кипятит что-то на спиртовке, Таланов моет руки после осмотра бабки, которая закутывает голову платком. На стуле, в рваном пальтишке девочка лет семи.

Ба б ка (*быстро*). И как вернулась я, милые мои, с речки-то, так и вспухли они у меня (*растопырив пальцы*). Эва, какие стали!

Телефонный звонок. Медсестра крутит ручку старинного аппарата.

Я туда, я суда... И холоду не чувю.

Медсестра (*сделав ей знак, чтоб молчала*). Клиника главного врача. Да, добрый день, Андрей Иванович. Он руки моет (*выглянув за дверь*). Нет, почти никого. В военное время люди избегают болеть по пустякам. Передам. (*Положив трубку*). Федор Николаевич, председатель райисполкома сейчас зайдет к вам.

Та л а н о в (*передавая бабке рецепты*). Это тебе питье, а это втирать. И непременно держать в тепле...

Медсестра (*тихо, сзади*). Федор Николаевич, аптека уезжает.

Та л а н о в (*обернувшись*). Разве?..

Ба б ка. Мне бы подуховитее, батюшка, лекарство-то. Чтобы подольше держалось!»

Затем в приемную заезжает председатель райисполкома Колесников, который пытается уговорить Таланова уехать из города, так как приближаются фашистские войска. Вслед за ним приходит «странник» (это будущий Фаюнин), передающий Таланову поклон от сына.

Вторая картина первого акта начинается со сказки о «четырех великих мастерах»: ее рассказывает Таланов девочке Лизутке. Ольга приносит весть о вернувшемся из заключения брате. Встреча «блудного сына», его разговор с отцом и Колесниковым построены примерно так же, как в печатной редакции.

Первоначально сына Таланова звали не Федор, а Тихон, доктор Таланов именовался Федором Николаевичем, а не Иваном Тихоновичем; Анна Николаевна в начале была Дарьей Алексеевной. Отношения Тихона с отцом и другими членами семьи носили несколько иной характер, чем в печатной редакции. Тихон называет себя «вором»: «... я воруга», «я хотя и вор, но все-таки Таланов». Но в чем выразилось «воровство» Федора, мы не знаем. Родные не упрекают его за это; отец даже намекает на другую причину заключения сына: «Не спрашиваю, что ты наделал. Видимо, все те же три карты, три карты, три роковые карты». Да и сам Тихон произносит непонятную для «вора» фразу: «Красть я больше не могу. И вообще, слишком крупную игру повел я в жизни».

Весьма характерен ответ Федора Николаевича на вопрос Колесникова, давно ли он виделся с Тихоном: «...ровно пять лет... и четыре дня», т. е. арест сына пришелся на осень 1936 года. Эпизод первой встречи Тихона с Колесниковым, в котором выясняется отношение официального представителя советской власти к лагернику, в черновике не носил такого резкого, непримиримого характера, как в печатной редакции. Например, вместо безапелляционной фразы: «Вы озлоблены, но в вашем несчастье повинны только вы»³ — Колесников произносил слова, свидетель-

¹ Письмо датировано 10 августа 1942 года; хранится у В. Д. Авдеева, ныне профессора Киевского университета.

² См. наши работы: «В суровое время. (К истории создания пьес Л. М. Леонова «Нашествие» и «Ленушка»)» («Литературный Татарстан», 1957, № 12) и «Творчество Л. М. Леонова в годы Великой Отечественной войны» (Казань, 1962, стр. 46—73).

³ Леонид Леонов, Собрание сочинений в девяти томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1961, стр. 378. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

ствующие о его раздумьях: «Кажется, вам нужно обвинять меня. Не знаю почему...»

В печатной редакции пьесы обстоятельства, связанные с прошлым сына Таланова, и отношение к нему окружающих становятся более определенными, однако ощущается некоторое несоответствие между внутренним состоянием Федора и характером совершенного им преступления (попытка покушения из ревности на жизнь любимой женщины). Непонятно, откуда у него такая душевная опустошенность и в то же время страстная жажда справедливости, стремление совершить подвиг во имя родины?

Обратим внимание на одну из начальных сцен. Отбывший наказание Федор возвращается в родной дом, и происходит такой разговор с отцом:

Таланов... А болезнь твоя излечима, Федор.

Федор. Тем лучше. Садись, сочини рецепт.

Таланов. Он уже написан, Федор. Это — справедливость к людям.

Федор. Справедливость? (*Возгораясь темным огоньком*). А к тебе, к тебе самому справедливы они, которых ты лечил тридцать лет?.. (VII, 375).

Федор говорит о справедливости, «возгораясь темным огоньком», у него «все клокочет... и горит». Это интонации человека обиженного, прячущего боль за фигурством. Те же интонации слышатся в разговоре Федора с остающимся в подполье предрайисполкома Колесниковым: «...сын-то меченый. Тавро-с! А вторых, прифронтная полоса. Может, он без пропуска за сто километров с поезда сошел да эти болотешками сюда... с тайными целями пробирался?.. Так вот, не хотите ли взять к себе в отряд одного такого... исправившегося человечка? Правда, у него пет солидных рекомендаций, но... (*твердо, в глаза*) он будет выполнять все» (VII, 377—378).

Любопытна также попытка Фаюнина истолковать судьбу Федора как сходную с судьбой его собственного сына Гавриила, понесшего наказание за контрреволюционную деятельность. Фаюнин следующим образом характеризует Федора: «Господина Таланова сын известен нам как борец против советской власти». Такая характеристика — даже в устах Фаюнина — кажется странной, если Федор с самого начала был всего лишь «уголовником». Невольно возникает мысль, что первоначально писатель иначе представлял себе Федора. О своей догадке я написал Леонову, и в письме от 17 ноября 1956 года он подтвердил мое предположение: «Конечно, Вы правы относительно Федора в „Нашествии“». Он был „политический“, но меня столько мяти, выкручивали голову мне (чаще после „Метели“), что я смирил его своими же собственными руками». Таким образом Федор превратился в уголовника, но в психологии его, сложившейся под влиянием несправедливости, остались «корешки» прошлого замысла. Важно подчеркнуть также, что Леонов, заменив первоначальную мотивировку осуждения Федора иной, не стал упрощать сложности перелома в душе своего героя, трудного пути соединения его с народом, хотя степень этой сложности уже не соответствовала новой мотивировке.

И вот в редакции «Нашествия» 1964 года Леонов возвращается к первоначальному замыслу. Здесь почти полностью устранены ссылки на любовную историю Федора. Если в прежних печатных редакциях при встрече с братом Ольга бросала ему упрек: «Кажется, любовь к женщине, в которую ты стрелял, поглотила все в тебе, Федор. Даже нежность к матери» (VII, 370), то в новой редакции этот же упрек звучит так: «Видимо, тюрьма все в тебе вытравила, даже чувство к матери».⁴ Совершенно переделана сцена первой встречи Таланова с сыном. Вот как она звучала раньше:

Таланов. Мы тоже виноваты, Федор. Ты был первенец. Мы слишком берегли тебя от несчастий... и ты решил, что все только для тебя в этом мире.

Федор покривился при этом.

Эта женщина... умерла?

Федор. Нет. Я хотел и себя, но не успел.

Таланов. За что же ты ее... так?

Федор. Я любил ее. Зря» (VII, 374).

Новая редакция сцены такова:

Таланов. Мы тоже виноваты, Федор: так всегда бывает с первенцами.

Когда их слишком берегут от несчастий, они решают, что все только для них одних в этом мире.

Подобие конвульсии проструилось в лице Федора, стоящего перед отцом с закрытыми глазами.

Мы про тебя тут с догадок сбились... сделай милость, объясни. Чего-нибудь... напалил? Мне на днях в больницу одного привезли: молодой господин призывного возраста, тоже мамина утеха, стрелял в такую же юную барыньку вроде себя: не-

⁴ Леонид Леонов. Пьесы. «Советский писатель», М., 1964, стр. 268. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

разделенная любовь. Напел время! (*Пытливо*). Но, во всяком случае, это лучше тех зловещих слухов, что дошли до нас стороной. . .

Словно толкнули, Федор делает движение вперед и, сдержась, искоса оглядывается на окно за спиной.

Что тебя там беспокоит? . . . мы же одни тут.

Федор (*чуть иронически*). Молчок, всему молчок.

Как сквозь глухое стекло, они вглядываются друг в друга, и вот тень виноватого прозрения появляется в лице Таланова. . . Новый приступ жестокого кашля у Федора мешает отцу дочитать ответ в глазах сына» (стр. 272).

Отец до конца не понял сына, между ними осталась стена взаимного отчуждения. Леонов верен правде жизни, он не модернизирует эту ситуацию, не наделает своих героев сегодняшним пониманием тех трагических событий.

После вторичного посещения родных Федор чувствует, что его опять не поняли в семье. Леонов в ремарке рисует состояние отца: «Сутулясь и с обвисшими руками Таланов выжидательно смотрит на сына, который не уходит. Похоже, ему уже безразлично состояние Федора — хмель, бред болезни или раздумье над пропастью» (стр. 299). Ближе к истине Демидьевна, которая, пытаясь выяснить у Федора, «за что взяли-то, в самые болота расибирские загалл», предполагает: «А то, бывает, словцо неосторожное при плохом товарище произнес?» (стр. 269—270).

Но молчат Федор, упорно молчит. Лишь на мольбу Демидьевны «разомкнуть уста» он отвечает: «Они у меня, нянька, самым главным железом запечатаны. Только верь мне: народу моему я не вор. . .» (стр. 270). На предположение Ольги, что Федор не написал матери ни разу потому, что, может, был занят срочным делом, он с горькой иронией отвечает: «Вот именно: через болото, тысячеверстное, трассу вели. . . по самым подбородок. (*С усмешкой*). Так что буквально по горло занят был» (стр. 268).

Значительно усилен диалог Таланова с Федором о справедливости. Теперь ему предшествует авторская ремарка, которая так рисует реакцию Федора на слова отца о справедливости к людям: «Гортанный звук непроизвольно вырывается у Федора, и он покачивается потом с закрытыми глазами, словно кислоту пролили в рану» (стр. 273).

Разговор с Колесниковым остался в основном без изменений, но теперь Федор прямо говорит о своей невинности и несправедливости по отношению к нему: «Правда, у него нет солидных рекомендаций, но. . . (*твердо, в самые глаза*) несмотря на обиду, он будет выполнять все» (стр. 276). Такого же рода переработке подверглись и другие реплики Федора: «Доктор Таланов никогда не сек своих детей. . . тем более без вины» (стр. 277), «Я такого в жизни моей хлебнул, что мне ничего теперь не боязно» (стр. 302).

Федор болен и физически и морально, он страдает от того, что обстоятельства жизни поставили его в положение отщепенца. Но постепенно он начинает понимать, что его личная обида перед лицом безмерного народного горя слишком мала.

Уже в старой редакции пьесы была реплика, выдающая его мучительные раздумья: «Сто миллионов разве меньше, чем я?» (VII, 401); в новой редакции эта мысль о сопричастности к народу, о неразделимости судьбы отдельного человека и судьбы народной звучит еще сильнее: «Если миллион — единица со множеством безмолвных пулей, так почему ж меня зачеркнули, а они не исчезают?» (стр. 299).

Анализируя образ Федора, исследователи обычно указывали на эгоизм этого героя Леонова. Но все же главное в Федоре — это то, что он мучается своим «отщепенством». Его вызывающая манера поведения — в значительной мере бравада, попытка шутловством прикрыть трагические переживания. Он стремится преодолеть «отщепенство», слиться с народом. Теперь мы отчетливо видим трагичность и неудержимость движения героя пьесы к патриотическому подвигу. И пьеса в целом приобретает более сильное гражданское звучание.

Большой интерес для изучения творческой истории «Нашествия» представляет работа Леонова над 4-м актом пьесы. Вначале, как рассказывает сам драматург,⁵ 4-й акт происходил также в стенах квартиры Талановых, с теми же героями, что и в 3-м акте. Автор показывал гибель Федора Таланова и спасение других героев пьесы не прямо, а сложным боковым ходом, «сквозь» стены талановской квартиры. Но потом он решил отказаться от «бокового» показа событий в 4-м акте, дав «фронтально» сцену в тюремном подвале.

В письме к А. Я. Таирову от 23 сентября 1942 года Леонов так объясняет свое решение: «Меня, правду сказать, несколько огорчило Ваше замечание по поводу четвертого акта. Я знаю, что он написан несколько лобовым приемом, и я сделал это сознательно. Если бы пьеса эта писалась лет тридцать спустя после войны, можно было бы миновать этот фронтальный показ событий. . . Война есть вещь грубая, и искусство должно мобилизоваться также на дело войны. Отсюда и многие резкости четвертого акта. . . Вот, приблизительно, соображения, которые руководили мною в работе. . . (Кстати, вчера читал пьесу на собрании студентов Литинститута, где

⁵ «Литература и искусство», 1943, № 23 (75), 5 июня.

я руковожу творческим семинаром: слеза лилась густая, и именно в 4-м акте). Мне хочется верить поэтому, что опасения Ваши рассеются в самом процессе работы. Думаю также, что дальнейшее усиление акта повело бы прямо к плакату, — вряд ли это нужно, а?»⁶ Драматург хотел вернее служить широким народным массам и выход видел в усилении публицистичности пьесы. Публицистичности, но не плакатности!

Правда, в годы войны Леонов сомневался в правильности своего решения отказаться от метода «бокового» показа жизни. Об этом он сам говорил в выступлении на совещании критиков и деятелей театров по поводу драматургии военного времени (в Малом театре в Москве как раз была осуществлена постановка «Нашествия»)⁷.

Сомнения Леонова были вызваны, по-видимому, реакцией критики. Хотя 4-й акт в целом получил одобрение, по существовало и такое мнение, что этот акт не удался драматургу. Бородин писал: «По существу, люди раскрыли свои чувства и переживания в первой части пьесы. Четвертый акт ничего не прибавляет к их внутреннему облику, и нужен он только для того, чтобы замкнуть внешнюю сюжетную линию».⁸ Такой же точки зрения придерживались Таиров, Оттен, Калашников и др.

Однако в 1946 году в интервью Л. Бать, опубликованном в журнале «La litterature sovietique» (№ 3, pp. 65—70), Леонов, подчеркнув, что большинством зарубежных рецензентов пьеса «обсуждалась не по существу, а с эстетических позиций весьма поверхностного свойства», отстаивал «фронтальный удар» в 4-м акте, образно сказав о нем: «Это кусок моей биографии, вкрапленный в биографию моей страны. Только через такую призму и нужно было воспринимать эту вещь».

В новой редакции статьи «Голос родины» Леонов начисто устраняет ранее звучавшие сомнения относительно 4-го акта: «... в любых... условиях художник прежде всего должен руководствоваться своим жироскопически точным творческим чутьем... Мне представилось тогда, что наступило время прямого действия взамен бокового, отраженного показа событий... время нанести фронтальный удар... Порою мне кажется, что пьеса была бы цельнее, если бы ее концовка не вышла за пределы талаповских степ, по, конечно, она была бы хуже. Именно так подтвердил мне опыт работы над „Нашествием“, что художнику ни при каких обстоятельствах нельзя отступать от своих творческих убеждений, потому что внутренний голос безошибочно подскажет ему, как нужно вести себя в искусстве, чтобы потомки не упрекнули его за равнодушие или поспешность...»⁹

В редакции 1964 года действие в последнем акте «Нашествия» по-прежнему происходит в тюремном подвале, с теми же действующими лицами. Леонов не вернулся к первоначальному замыслу, не замкнул пьесу стенами квартиры Талановых.

Однако психологизм 4-го акта в новой редакции значительно углубился. Ольга начинает понимать, в чем заключается «та смертная вина» Федора. Не в силах далее молчать, видя неизбежность гибели брата, она решает сама «открыться» ему: «... надо же произнести необходимые слова. Все это время только от тебе и думали... и боялись остаться с тобой наедине. Но верь мне, Федор: не только от стыда и страха молчали мы, нет. Есть такое, чего нельзя узнать во всем разбеге, чтоб не разбиться, чтоб не сойти с ума. Иное знание разъедает душу и цель, самое железо точит. (Шепотом). А нам нельзя, никак нельзя сегодня... Значит, история как порох — иногда сильнее тех, кто его делает!» (стр. 330).

И вот Федор, как и все пленники фашистов, слушает сказку старика, в которой говорится о гуманизме Сталина, о его доброте, о том, что ему уже известна судьба заключенных в подвале. Федор хочет узнать мнение Ольги об этой сказке, и в ответ слышит слова, наполненные сочувствием и горечью: «Позволь мне промолчать об этом...» Тогда Федор, испытавший на себе несправедливость и в то же время увидевший веру народа в Сталина, произносит как выстраданный вывод слова: «Две грани мифа. Смежные при этом... и какого мифа!» (стр. 332). В словах Федора и Ольги мы ощущаем исторический опыт самого Леонова.

История создания «Нашествия», анализ различных редакций этой пьесы и идейного смысла образа главного героя Федора Таланова свидетельствуют о большой общественной чуткости Леонова. Есть немало оснований видеть в его творчестве следы противодействия культу личности. Пусть неясно и противоречиво, но горестные раздумья писателя о том, что не все благополучно в нашей жизни, отразились в «Полдовчанских садах», «Метели», «Нашествии» и, наконец, в «Русском лесе».

Я далек от мысли, что Леонов уже тогда отчетливо сознавал весь вред, связанный с культом личности Сталина. Но как писатель-реалист, он сумел увидеть существеннейшие, хотя порой и скрытые конфликты и в какой-то степени отразил их.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 2383, оп. 1, ед. хр. 883.

⁷ Это выступление Л. Леонова под названием «Голос родины» было опубликовано в газете «Литература и искусство» (1943, № 23 (75), 5 июня).

⁸ «Комсомольская правда», 1943, № 126 (5528), 30 мая.

⁹ Леонид Леонов. Литература и время. Изд. «Молодая гвардия», 1964, стр. 129—130.

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

ЧЕЙ ЖЕ ПСЕВДОНИМ «Л. П.»?

В июльской книжке «Отечественных записок» за 1842 год опубликовано стихотворение «Петр Великий», подписанное буквами «Л. П.»¹ Высоко аттестованное В. Г. Белинским,² это произведение неоднократно привлекало внимание исследователей. Автора стихотворения «Петр Великий» впервые указал И. С. Тургенев, назвавший имя Льва Сергеевича Пушкина.³

Через двенадцать лет после появления тургеневских «Воспоминаний о Белинском» С. И. Пономарев (С. Железняк) иначе расшифровал загадочную подпись, указав, что она скрывает М. В. Юзефовича, никак, впрочем, этого не доказывая. Инициалы «Л. П.», по его мнению, — псевдоним Михаила Владимировича Юзефовича, означающий «Любитель Петра».⁴

Однако, то ли в силу незнания заметки Пономарева, то ли в силу малой ее убедительности, и Л. Н. Майков,⁵ и Н. О. Лернер,⁶ и Р. В. Иванов-Разумник,⁷ как и ряд других исследователей, безоговорочно считали автором «Петра Великого» Льва Пушкина.

С появлением подготовленных к изданию М. В. Нечкиной «Записок декабриста Н. И. Лорера» (М., 1931) и статьи Нечкиной же «Лев Пушкин в восстании 14 декабря 1825 года»⁸ версия С. И. Пономарева получила подтверждение. На основании работы с автографом «Петра Великого» Нечкина пришла к убеждению, что автором стихотворения действительно является М. В. Юзефович.

Стихотворение также безоговорочно рассматривалось в числе прочего поэтического наследия М. В. Юзефовича и в статье Т. Г. Цявловской «„Поэт Ю.“ в „Путешествии в Арзрум“».⁹

Тем не менее нельзя, видимо, считать проблему авторства «Петра Великого» окончательно решенной. Так, Ю. Г. Оксман в «Летописи жизни и творчества В. Г. Белинского» (М., 1958, стр. 332), приводя похвальные слова критика о стихотворении, после имени Л. С. Пушкина — как его автора — ставит знак вопроса (как, впрочем, и в появившейся ранее статье «Переписка Белинского»)¹⁰

К тому же и после работ М. В. Нечкиной и Т. Г. Цявловской продолжает существовать точка зрения о Льеве Пушкине как авторе «Петра Великого».¹¹

Лев Сергеевич Пушкин запечатлелся в памяти современников как натура оригинальная, горячая, полная благородства, душевной чуткости и обаяния. Он был

¹ «Отечественные записки», 1842, т. XXIII, июль, отд. 1, стр. 152—154. Перепечатано Л. Н. Майковым — см. примеч. 5.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 533; т. XII, стр. 411.

³ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 293.

⁴ С. Железняк к. Материалы для словаря псевдонимов. В кн.: Русский календарь на 1881 г. А. Суворина. СПб., 1881, стр. 287. Этим источником руководствовался, раскрывая псевдоним «Л. П.», И. Ф. Масанов (Словарь псевдонимов, т. II, М., 1957, стр. 95).

⁵ Л. Майков. Пушкин. Биографические материалы и историко-литературные очерки. СПб., 1899, стр. 31—36.

⁶ Н. Л. Пушкин Лев Сергеевич. «Русский биографический словарь», том «Притвиц—Рейс», СПб., 1910, стр. 318.

⁷ См. вступительную заметку Иванова-Разумника к статье В. Г. Белинского «Сочинения Державина» (Собрание сочинений В. Г. Белинского, т. II, Пб., 1919, стр. 666).

⁸ «Историк-марксист», 1936, кн. III, стр. 85—100.

⁹ Пушкин. Исследования и материалы, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 351—356.

¹⁰ «Литературное наследство», т. 56 (II), 1950, стр. 247.

¹¹ См., например, примечания Б. М. Эйхелбаума к «Воспоминаниям о Белинском» И. С. Тургенева (И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. X, стр. 629), монографию В. И. Кулешова «„Отечественные записки“ и литература 40-х годов XIX века» (Изд. Московского ун-ва, М., 1959, стр. 370) и др.

близок декабристским кругам и несомненно сочувствовал их вольнолюбивым помыслам. И то, что в день восстания 14 декабря 1825 года Лев Сергеевич оказался на Сенатской площади, было далеко не случайным.¹² Страстный любитель и знаток литературы, с тонко развитым поэтическим чувством, верным художественным вкусом и редкой памятью, Лев Пушкин обладал, очевидно, и незаурядным литературным дарованием, известным лишь узкому кругу его знакомых.

Так, П. А. Вяземский полагал, что будь Лев Сергеевич поприлежнее, более целеустремленным, без замашек «гуляки», то «может быть и он внес бы имя свое в летописи нашей литературы».¹³

Друг Льва Сергеевича декабрист Н. И. Лорер добавляет, что «много написал он хороших стихотворений, но из скромности ничего не печатает... Читает стихи вообще и своего брата в особенности — превосходно...»¹⁴

Л. С. Пушкин общался с известными литераторами — и в Петербурге, и на Кавказе (с М. Ю. Лермонтовым), и в Одессе, куда он получил назначение вскоре после выхода в отставку в мае 1842 года.¹⁵ Впоследствии у него в Одессе бывали Н. В. Гоголь, Я. П. Полонский, Н. Ф. Щербина. Безупречный литературный вкус помог ему одним из первых распознать талант этих двух поэтов; при его содействии было осуществлено издание «Греческих стихотворений» Щербины.

Если Лев Пушкин зарекомендовал себя талантливым, хотя и «неизданным» поэтом, то М. В. Юзефович как поэт, хоть и немного и печатавшийся, при жизни почти не охарактеризован современниками. В жизнеописаниях Юзефовича, его некрологах, переписке с современниками, в их воспоминаниях и архивах нет обстоятельных сведений о деятельности Юзефовича на поприще поэтическом. Этот пробел восполняет статья Т. Г. Цявловской, которая на основании большого фактического материала характеризует поэтическое наследие М. В. Юзефовича, обладавшего «скромным» литературным дарованием, как «не представляющее особого литературного интереса», «не превышающее среднего уровня поэзии своего времени».¹⁶ Идейная же позиция М. В. Юзефовича, который, по собственному признанию, в молодости был близок декабристам и отличался «вольнодумством», четко определена М. В. Нечкиной в предисловии и комментариях к «Запискам декабриста Н. И. Лорера», опубликованным с замечаниями Юзефовича как одного из рецензентов этих «Записок...» в рукописи.¹⁷

«Принято считать, что стихотворение „Петр Великий“... принадлежит Льву Пушкину, — пишет М. В. Нечкина. — ... Оно, действительно, подписано инициалами „Л. П.“, но принадлежит не Льву Пушкину, а М. В. Юзефовичу, другу Льва. Авторство М. В. Юзефовича легко устанавливается по подлиннику стихотворения, хранящемуся в рукописном отделении Всесоюзной библиотеки имени Ленина. Наверху листа — замечание Юзефовича, обращенное к какому-то неизвестному читателю (может быть, Льву Пушкину?)...»

Инициалы „Л. П.“ Юзефович мог поставить по соглашению с другом».¹⁸

Действительно, вот автограф этого стихотворения, состоящий из двадцати шести строк и ста пяти строк; в печатном же тексте — двадцать пять строк в сто строк.

Рукопись не датирована; она на четырех страницах плотной бумаги с водяными знаками — цифрами «1835» (но бумага могла быть употреблена и позже этого года). Вверху первой страницы, перед текстом, написано: «И вчера вечером и сегодня удерживают меня дома то гости, то дела. Я кончил, как умел, своего Петра. Прочтите и скажите: не вышел ли у меня Петр *длинный* вместо *Великого*? Последняя страница подписана М. Юзефовичем.

Казалось бы, все уже ясно. Но возникает ряд соображений, не позволяющих так легко согласиться с высказыванием М. В. Нечкиной.

Прежде всего — об адресате Юзефовича. Стихотворение вместе с припиской направлено не «какому-то неизвестному читателю» и отнюдь не Льву Пушкину (кстати — с ним Юзефович был на «ты»), а поэту-эпигону пушкинской плеяды Андрею Ивановичу Подолинскому, с которым Юзефович был связан многолетней

¹² «Историк-марксист», 1936, кн. III, стр. 85—100.

¹³ Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского, т. VIII, СПб., 1883, стр. 238.

¹⁴ Записки декабриста Н. И. Лорера. Приготовила к печати и комментировала М. В. Нечкина. Соцэкиз, М., 1931, стр. 197.

¹⁵ Как передовой, критически мыслящий человек с «усталой душой», который «с удовольствием» расстался, наконец, с тяготившим его военным мундиром, а не как воин «по призванию» предстает Л. Пушкин в его содержательных, умных и теплых письмах к своему лучшему другу-однополчанину М. Юзефовичу, посланных ему в апреле—октябре 1842 года из Петербурга, Тригорского, Одессы, где он дождался официальной отставки и нового назначения, и Одессы (ЦГИА УССР в Киеве, ф. 873 (М. В. Юзефовича)).

¹⁶ Пушкин. Исследования и материалы, т. I, стр. 354, 356.

¹⁷ Записки декабриста Н. И. Лорера, стр. 38.

¹⁸ «Историк-марксист», 1936, кн. III, стр. 86, сноска 1.

дружбой (оба — «благонамеренные» и преуспевающие чиповники, камергеры, крупные украинские помещики, проживали в Киеве).

В архиве А. И. Подолипского¹⁹ и хранится этот автограф стихотворения «Петр Великий». Ответ на запрос Юзефовича там не обнаружен; скорее всего, было отвечено устно. Впрочем, это не имеет существенного значения. Гораздо важнее другое.

Если сопоставить детально строку за строкой тексты стихотворения — автограф и печатный текст (по «Отечественным запискам»), то легко убедиться, насколько они различны. В редкой из строк нет разночтений; кроме исправлений, изменен порядок строк. Некоторые из них полностью написаны заново — в том числе шпигецитируемые:

В пылу трудов, художник, плотник,
Матрос, ремесленник, герой,
Он первый был везде работник
В своей великой мастерской.

Не перекликается ли эта восьмая строка со строками из «Стансов» А. С. Пушкина:

То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник.

А вот двенадцатая строка:

Вотще ль, враги, *наш род суровый*²⁰
В Европу грозно *вдвинул* оп?
Мы нужны ей для жизни новой,
От нас уж пал Наполеон.

Не явное ли и здесь родство с пушкинскими же строками:

... И присмирел *наш род суровый*...
Сей шкипер был тот шкипер славный,
Кем наша *двигнулась* земля...

(«Моя родословная»)

И чей же «род суровый», если не Пушкиных, имеется в виду в обоих случаях? Кого «в Европу... *вдвинул*» Петр, если не предка Пушкина? И, наконец, кто другой, не из этого «рода сурового», дерзнул бы, не рискуя прослыть плагиатором, написать так близко к великому поэту?²¹ Непонятно, как столь явные факты не заметил зоркий Белинский, очевидно покоренный не столько художественными достоинствами произведения, сколько его прогрессивной направленностью, сильно звучащей гражданской темой, патриотическим пафосом. Стихотворение «Петр Великий» выгодно выделялось среди творений безыдейной поэзии того времени, с преобладавшей пейзажно-любовной лирикой.

Недостаток места не позволяет привести это произведение целиком и продемонстрировать многочисленные расхождения его печатного текста с рукописным вариантом.

Новая, заметно улучшенная, несколько сокращенная редакция стихотворения (журнальная) свидетельствует, что над нею вдумчиво потрудился человек литературно одаренный, с хорошим вкусом. Здесь чувствуется другая творческая манера, другая индивидуальность. И, разумеется, это — не абсолютно аполитичный, консервативный Подолипский и уж никак не Юзефович. В том легко убеждают стихотворения Юзефовича, как приводимые Т. Г. Цявловской, так и напечатанные в его сборнике «На прощанье».

Текстологический анализ стихотворения «Петр Великий» дает возможность сделать некоторые выводы об истории его создания. Она рисуется примерно в таком виде.

Еще будучи в армии (на Кавказе) и нередко посвящая досуг поэтическим опытам, Л. Пушкин и М. Юзефович задумали и совместно начали писать стихотворение «Петр Великий». Тема увлекла их, особенно Льва Сергеевича, для которого вдохновенным образцом служили творения его брата о Петре. Друзья продолжали развивать свой замысел и позднее, в Киеве, где Лев Сергеевич не раз гостил у Юзефовича,

¹⁹ Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. ф. 232 (А. И. Подолипского), карт. 2, ед. хр. 38.

²⁰ Здесь и далее курсив мой, — И. З.

²¹ Л. Н. Майков первым отметил в этом стихотворении влияние А. С. Пушкина, близость к его «пошибу» и приемам. И оттого критик отказывает стихотворению «Петр Великий» в самобытности (Л. Майков. Пушкин, стр. 35—36).

вышедшего из армии в 1837 году. Затем Юзефович, очевидно хранивший у себя это незавершенное сочинение, сам заканчивает его и просит о нем отзыва Подолинского.

Окончательная же редакция стихотворения (журнальная) выработана при активном участии Льва Пушкина. Это могло быть сделано и в бытность его у Юзефовича ранней весной 1842 года, когда уволенный из армии, проездом с Кавказа в Петербург, Лев Сергеевич, по всей вероятности, навещал друга в Киеве.

На основании приведенных фактов и соображений можно, думается, с уверенностью сказать, что стихотворение «Петр Великий» является плодом тесного творческого содружества Льва Пушкина и Михаила Юзефовича.

Загадочные же инициалы «Л. П.» бесспорно принадлежат Льву Пушкину. В данном случае — это его псевдоним.

И. ЗЛОТНИКОВА

ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ 60-х ГОДОВ

(«ДУМСКАЯ ИСТОРИЯ»)

В числе лиц, которые откликнулись на просьбу Л. Ф. Пантелеева поделиться с ним своими воспоминаниями о 60-х годах, был Евгений Петрович Печаткин — активный участник революционного подполья 60-х годов. Весной 1861 года вместе с другими участниками студенческих волнений Печаткин подвергся двухмесячному содержанию в Петропавловской крепости. Он был другом члена «Земли и воли» Н. И. Утина и, по данным III отделения, весной 1862 года был особенно близок к Чернышевскому. Полиция подозревала его в издании и распространении революционных прокламаций о П. В. Павлове и «Земская Дума». В июне 1862 года Печаткин подвергся вторичному аресту по делу «Карманной типографии» П. Д. Валлода и был приговорен Сенатом за распространение запрещенных сочинений к трем месяцам тюремного заключения. В дальнейшем Печаткин был связан с ишутинским кружком и привлекался к дознанию по делу Каракозова.¹

В Центральном государственном архиве литературы и искусства в фонде Л. Ф. Пантелеева хранится письмо Е. П. Печаткина от 21 февраля 1903 года к Л. Ф. Пантелееву, в котором он касается так называемой «Думской истории». Нет надобности подробно излагать это достаточно известное событие, которому Пантелеев посвятил специальную главу своих «Воспоминаний».² Напомним лишь, что главным в этой истории был отказ профессора Н. И. Костомарова прекратить чтение публичных лекций в знак протеста против высылки профессора Павлова за речь о тысячелетии России, произнесенную им в зале Руадзе. На прекращении чтения лекций настаивал студенческий комитет, в состав которого входил Н. Утин, Е. Печаткин, В. Гогоберидзе, А. Герд, П. Фан-дер-Флит, С. Ламанский, П. Гайдебуров, П. Спаский, П. Моравский и Л. Пантелеев.³ Все это были активные участники студенческого движения и тайных обществ 60-х годов, в частности «Земли и воли». Студенческий комитет действовал при ближайшем участии Н. Г. Чернышевского, также настаивавшего на прекращении лекций.

Письмо Печаткина к Пантелееву уточняет некоторые факты, относящиеся к «Думской истории», и дополняет имеющиеся на этот счет сведения в литературе. В частности, Печаткин сообщает, что перед тем как отправиться на квартиру к Н. Утину (о заседании комитета у Н. Утина пишет и Пантелеев), члены комитета («депутаты», по выражению Печаткина) заседали на квартире сестры Печаткина. Дебаты были длительными — «вплоть до утра». На совещании присутствовал, по словам Печаткина, Н. А. Серпо-Соловьевич. Это последнее указание особенно важно. Весной 1862 года Н. А. Серпо-Соловьевич, один из видных руководителей «Земли и воли» и соратник Н. Г. Чернышевского, развернул широкую, нелегальную и легальную, пропагандистскую деятельность. Именно в это время его революционная активность достигла своего апогея. Он организует книжный магазин и совместно с А. А. Слепцовым книжную лавку — легальные опорные пункты «Земли и воли»; устанавливает тесные связи с революционным подпольем в провинции. В это же время Серпо-Соловьевич вынашивает планы превращения ар-

¹ Подробнее о Печаткине см. в моей статье «Книжное дело и общественное движение 60—70-х годов XIX века в России» (Книга. Исследования и материалы, сб. IX. Изд. «Книга», М., 1964, стр. 199—202).

² Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания. Гослитиздат. 1958, стр. 258—270.

³ Там же, стр. 259.

тельного журнала «Век» в орган революционной партии «на случай восстания». В книжном магазине Н. А. Серно-Соловьевича на Невском проспекте хранился печатный станок для выпуска прокламаций (печатание производилось в имени А. А. Черкесова, в Новгородской губернии). Несомненно, Н. А. Серно-Соловьевич принимал участие в оставлении и выпуске нелегальных прокламаций. Однако факт именно, до сих пор оставался неизвестным.

Письмо Печаткина позволяет сделать в этом отношении некоторые предположения. Среди листовок, появившихся весной 1862 года, в частности, известная прокламация по поводу высылки П. В. Павлова в Ветлугу. Авторство ее до сих пор не установлено. В свое время нами было высказано предположение, что автором листовок мог быть Николай Утин, а одним из его ближайших помощников — Евгений Печаткин.⁴ Вполне допустимо также, что к изданию листовки о Павлове был причастен и Н. Г. Чернышевский.⁵ Теперь же на основании письма Печаткина представляется возможным связать с этим документом и имя Н. А. Серно-Соловьевича.

Участие Н. А. Серно-Соловьевича в работе студенческого комитета накануне лекции Костомарова свидетельствует о том, что решение о прекращении лекций, зачитанное 8 марта Печаткиным, было принято не без его участия. Во всяком случае, присутствие на квартире у Печаткина одного из вожаков «Земли и воли» в момент, когда обсуждается важная политическая акция, говорит само за себя. Становится еще более ясно, что «Думская история» и листовка о высылке Павлова — это взаимосвязанные факты, имеющие непосредственное отношение к деятельности общества «Земля и воля». Но это позволяет нам сделать и еще один вывод: Н. А. Серно-Соловьевич, непосредственный участник совещания студенческого комитета, находящийся в курсе всех событий, связанных с павловской историей, не мог оставаться в стороне от наиболее энергичного протеста передовой общественности против наступления реакции. А таким именно протестом явилось опубликование листовки о высылке Павлова.

Все сказанное позволяет утверждать, что к составлению прокламации о высылке профессора П. В. Павлова имели прямое отношение Н. Г. Чернышевский, Н. А. Серно-Соловьевич, Н. И. Утин и Е. П. Печаткин. Именно эти лица скорее всего и могут считаться инициативной группой, предпринявшей ее издание. Если же принять это предположение, то можно, в свою очередь, наметить связь между выпуском прокламации о Павлове и формировавшимся весной — летом 1862 года петербургским отделением «Земли и воли», во главе которого стоял Н. И. Утин, поддерживавший тесный контакт с центральным руководством «Земли и воли» (Н. Г. Чернышевским, братьями Н. А. и А. А. Серно-Соловьевичами, А. А. Слепцовым).

Таким образом, приводимое ниже письмо Печаткина представляет безусловный интерес для изучения деятельности крупнейшего тайного общества 60-х годов. Письмо публикуется по оригиналу, хранящемуся в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ф. 1691 (Л. Ф. Пантелеева), оп. 1, д. 461, л. 1—2 об.).

«Многоуважаемый Лонгин Федорович!

По поводу Думской истории у меня сохранилось в памяти следующее: на собрании проф«ессоров», бывшем накануне 8-го марта, которое приходилось на четверг (лекция Костомарова), было решено закрытие лекций, один Костомаров был против. Проф«ессора» уведомили своих депутатов — письменно, у меня в деревне сохраняются эти письма, кажется 6 штук. Эти письма были написаны частью на том же собрании проф«ессоров» и переданы тут же депутатам, частью были доставлены проф«ессорами» в четверг утром в Думу. После собрания проф«ессоров» в среду 7 марта депутаты отправились на квартиру моей сестры, в наш дом, по Б. Мастерской, и продебатировали вплоть до утра. Был и Н. А. Серно-Соловьевич. Уже в 7 ч. утра отправились на квартиру Утина, вымылись, напились кофею и отправились в Думу. Где было составлено постановление депутатов о закрытии лекций, не помню,⁶ но фамилий проф«ессоров, заявивших о закрытии

⁴ См. статью «К истории издания первых революционных прокламаций в Петербурге в 1861—1863 гг.» («Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской», т. III, 1957, стр. 156—162).

⁵ На заседании Комитета литературного фонда по студенческим делам Чернышевский признавался, что «движение студентов против Костомарова, не хотевшего прекращать лекции из-за ареста профессора Павлова, происходило... под его влиянием» («Литературное наследство», т. 7—8, 1933, стр. 115).

⁶ По указанию Л. Ф. Пантелеева, решение о закрытии лекций было принято на заседании у В. Д. Спасовича (см. «Воспоминания» Л. Ф. Пантелеева, стр. 262, 264).

лекций, в постановлении, кажется, не упоминалось. Постановление также у меня в деревне.

Вечер в доме Руадзе был за неделю до лекции Костомарова, следовательно 1 марта. В 16 рук мы играли: увертюру из „Сороки-воровки“ и „Камаринскую“ Глинки. Про „Марсельезу“ не помню, но можно справиться у Ев. Гер. Висковатовой, я играл с нею.⁷

Постановление депутатов было прочитано мною до лекции Костомарова, которая так и не состоялась.⁸ После того как я прочел постановление, взмошел на кафедру Костомаров, заявив, „что он будет продолжать чтение своих лекций, несмотря на постановление депутатов“. Тут-то и произошел инцидент, когда Евгений Утин выругал Костомарова „подлецом“. Н. А. Белозерская, описывая эту историю, кажется, в „Историческом вестнике“, вероятно, по пылкой фантазии, рассказывает, что дело дошло до того, „что Печаткин ударил Костомарова по шее“. Этого не было никогда, заявляю торжественно, просто баба наплела на меня и пустила (мораль? — *И. Б.*) на мое имя.⁹

У меня сохранилось печатное расписание наших лекций. Я Вам вышлю копию, сегодня списать не успею, так как г. Кускова³⁾ очень уж просила поторопиться с ответом.

Будете ли Вы печатать свои воспоминания?

Уважающий Вас Печаткин.

21 февраля 1903»

И. БАРЕНБАУМ



⁷ Вечер в зале Руадзе, устроенный Н. Л. Тибленом и А. А. Серно-Соловьевичем, состоялся в пятницу 2 марта 1862 года. Вечер был устроен якобы в пользу учащихся, а на самом деле в пользу находившихся в заключении М. И. Михайлова и В. А. Обручева. На вечере выступили Н. Г. Чернышевский с воспоминаниями о Н. А. Добролюбове, П. В. Павлов с речью о тысячелетии России. Свои новые произведения читали Н. А. Некрасов, В. С. Курочкин, Ф. М. Достоевский.

⁸ Печаткин допускает неточность. Костомаров выступил с лекцией. Печаткина вышел на кафедру, когда лекция уже была прочитана (см.: «Русская мысль», 1885, кн. VI, стр. 39; Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания, стр. 264—265).

⁹ В «Историческом вестнике» указанных воспоминаний Н. А. Белозерской нет. Очевидно, Печаткин имел в виду «Автобиографию» Н. И. Костомарова, опубликованную с примечаниями Н. А. Белозерской в журнале «Русская мысль» (1885, кн. 5 и 6). По поводу выступления Печаткина в «Автобиографии», в частности, говорится: «Я (Костомаров, — *И. Б.*) кончил лекцию, отступил один шаг и сказал: „В следующую лекцию“... Тут меня толкнул Ев. Печаткин и, войдя на кафедру, объявил, что по случаю ареста Павлова все профессора согласились прекратить лекции» («Русская мысль», 1885, кн. 6, стр. 39). Н. А. Белозерская (Ген) поддерживала требование студенческого комитета о прекращении лекций (см.: «Русская старина», 1886, март, стр. 622).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. ИЕЗУИТОВ

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ИЗУЧЕНИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

1

«Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу и не дать затеряться в массе мелочей или громадном разнообразии борющихся мнений, — самое важное, чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь».¹

Эти ленинские указания в полной мере относятся и к науке о литературе. Историзм — важнейшее завоевание марксистско-ленинского литературоведения. На путях историзма литературная наука добилась своих самых значительных достижений, раскрыла самые сложные явления.

Между тем при изучении социалистического реализма принцип историзма применяется далеко не с такой последовательностью и глубиной, как например при изучении классического реализма. И это серьезно тормозит его подлинно научное исследование.

Мы располагаем несколькими историями русской советской литературы.² Есть у нас истории почти всех советских национальных литератур.³ Выходят сборники, в которых специально рассматриваются проблемы социалистического реализма.⁴ Появляются многочисленные монографии, посвященные творчеству того или иного советского писателя в целом, определенному периоду его жизни или отдельному произведению.⁵

Во всех этих работах в большей или меньшей степени так или иначе затрагиваются отдельные вопросы социалистического реализма, но до сих пор еще нет целостной истории социалистического реализма. Что же мешает созданию такой истории?

Прежде всего отметим совершенно недостаточное внимание литературоведов к истории социалистического реализма как особому предмету исследования. Вполне понятно, что история социалистического реализма тесно связана с историей советской литературы. Но все же между ними существует диалектическое единство, а не метафизическое тождество. К сожалению, сложность взаимоотношений между советской литературой и социалистическим реализмом слабо учитывается и в «Очерках истории русской советской литературы», и в «Истории русской совет-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 29, стр. 436.

² Очерк истории русской советской литературы, тт. 1, 2. Изд. АН СССР, М., 1954—1955; История русской советской литературы, тт. I—III. Изд. АН СССР, М., 1958—1961; История русской советской литературы, т. I, II. Изд. Московского государственного университета, 1958, 1963, и т. д.

³ Имеются также обобщающие работы по эту тему — «Социалистический реализм в литературах народов СССР» (Изд. АН СССР, М., 1962) и «Проблемы развития литератур народов СССР» (Изд. «Наука», М., 1964).

⁴ В борьбе за социалистический реализм. «Советский писатель», М., 1959; Социалистический реализм и классическое наследие. Гослитиздат, М., 1960; Творческий метод. Изд. «Искусство», М., 1960; Проблемы социалистического реализма. «Советский писатель», М., 1961; Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962, и т. д.

⁵ См., например: А. Метченков. Маяковский. Очерк творчества. Изд. «Художественная литература», М., 1964.

ской литературы». Книги эти очень разные и по жанру, и по многим конкретным оценкам, но в них, тем не менее, допущен один общий методологический просчет: советская литература фактически отождествляется с социалистическим реализмом. Такого рода отождествление зачастую приводит к тому, что творчество всех советских писателей относится в равной мере к социалистическому реализму, а проблемы собственно социалистического реализма растворяются в общелитературных вопросах.⁶ И в том и в другом случае специфика социалистического реализма ускользает от внимания исследователей.

Надо более дифференцированно подходить также к понятиям «литература советского периода» и «советская литература». Дело в том, что литература советских лет далеко не тождественна советской литературе. В свою очередь, не тождественны между собой и понятия «советская литература» и «социалистический реализм». История советской литературы начинается с октября 1917 года, история социалистического реализма значительно раньше. Советская литература шире социалистического реализма как ее основного метода. «Голый год» Б. Пильняка, «Первую конную» И. Бабеля можно отнести к произведениям советской литературы, но не к социалистическому реализму. Все это вопросы очень сложные, требующие конкретно-исторического подхода. Но они бесспорно нуждаются в разработке и решении, их нельзя обходить или игнорировать.

Итак, создание истории социалистического реализма невозможно без последовательного рассмотрения ее взаимоотношений как с историей литературы советских лет, так и в первую очередь с историей советской литературы.

Можно сказать, что советская литература — понятие, более тесно связанное с идейно-политической сущностью искусства. Социалистический реализм — понятие более эстетическое. Оно предполагает не только определенное содержание, но и определенную художественную форму. На это обстоятельство своевременно и верно указал А. Бушмин.⁷ Какие же методологические выводы из этого следуют? Что это дает для конкретного историко-литературного анализа? Оказывается, дает очень много.

2

Социалистический реализм — понятие многогранное и сложное. В литературоведческих работах оно употребляется в разных, хотя и взаимосвязанных значениях. Есть практическая потребность хотя бы в общем виде разобраться в тех значениях, какие сейчас закрепились за понятием «социалистический реализм», разобраться в самом методологическом инструментарии, каким является научная терминология в руках исследователя-литературоведа.

Термины, категории, понятия в известном смысле представляют собою абстракции. И на первый взгляд может показаться, что исследование категорий и взаимоотношений между ними уводит нас от познания явления во всей его целостности, конкретности и неповторимом своеобразии. Но на самом деле это не так. В. И. Ленин, придавая огромное значение познанию явлений посредством абстракций, писал: «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно *правильное*... — от истины, а подходит к ней... *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*».⁸ «Значение *общего* противоречиво: оно мертво, оно нечисто, неполно etc. etc., но оно только и есть *ступень* к познанию *конкретного*, ибо мы никогда не познаем конкретного полностью. *Бесконечная* сумма общих понятий, законов etc. дает *конкретное* в его полноте».⁹ Эти ленинские указания в принципе могут быть отнесены и к методологии изучения социалистического реализма.

Следует подчеркнуть, что теоретико-терминологическое изучение социалистического реализма отнюдь не противоречит его историко-литературному исследованию. Прежде всего оно само должно быть конкретным и историческим и всегда иметь в виду живую литературу. Вместе с тем плодотворное историко-литературное исследование в свою очередь невозможно без уточнения и анализа тех категорий и понятий, с помощью и посредством которых изучается историко-литературный процесс.

Теоретическое исследование позволяет как бы сгущать и сближать между собой большие исторические периоды, отчетливо выделять в них самое главное и ведущее, прослеживать в сравнительно лаконичной форме исторически длительную и сложную эволюцию литературных явлений.

⁶ На неправомочность подобного растворения справедливо указал С. Петров в книге «Проблемы реализма в художественной литературе» (М., 1962, стр. 263).

⁷ «Русская литература», 1963, № 4, стр. 23.

⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 161.

⁹ Там же, стр. 275.

С какими же основными значениями понятия «социалистический реализм» и, следовательно, определенными явлениями, с ними связанными, мы встречаемся в современной науке? Конечно, приводимая ниже дифференциация весьма условна и относительна, но все же она представляется нам небесполезной для более глубокого выяснения природы и специфики социалистического реализма.

К литературе социалистического реализма относится творчество Горького, Брехта, Маяковского, Леонова, Элюара, Хикмета, Арагона, Шона О'Кейси, Шолохова, Незвала, Фадеева, Пабло Неруды, Федина... Список авторов можно значительно увеличить. Возникает вопрос, в каком же смысле эти писатели, очень различные и по содержанию, и по форме своего творчества, тем не менее объединяются одним понятием? Что же берется и что можно взять за основу для такого объединения?

Все перечисленные писатели могут быть названы социалистическими реалистами в том смысле, что все они являются представителями социалистического искусства.

Они социалистические реалисты и потому, что придерживаются в своем творчестве в принципе единого взгляда на действительность и ее развитие, на человека и т. д., что для них свойственно единое понимание основных целей и задач искусства.

Но единый взгляд на жизнь, на главные цели и задачи творчества может быть в новом искусстве воплощен по-разному: и собственно реалистически и, условно говоря, «нереалистически» (однако ни в коем случае не модернистски). В этом смысле социалистические реалисты (по общему художественному методу) Горький, Шолохов, Леонов, Фадеев и многие другие одновременно являются собственно реалистами, т. е. реалистами и по содержанию, и по форме своих произведений, тогда как Брехт, например, может быть назван социалистическим реалистом по общему методу, характеру, принципу своего творчества, но не по специфически художественному воплощению этого принципа.

Таким образом, понятие «социалистический реализм» может употребляться и действительно довольно часто употребляется, во-первых, как синоним понятия «социалистическое искусство». О неправомочности такого рода отождествления в теоретических суждениях уже говорилось в печати.¹⁰

Во-вторых, социалистическим реализмом часто называют общий метод литературы, т. е. «определенный взгляд на мир» (*Арагон*), особое понимание человека, среды и взаимоотношений между ними.¹¹ В этом случае речь идет о социалистическом реализме как принципе, который может реализовываться в различных художественных формах. Само собой понятно, что метод в искусстве не существует в чистом виде, что это в известном смысле абстракция, извлекаемая из конкретных художественных явлений, но в то же время абстракция живая и реальная. Один и тот же эстетический принцип может быть реализован по-разному и в разных формах, а определенная художественная реализация принципа не в состоянии исчерпать его до конца. Метод — это и принцип, и его воплощение. Но в данном случае под социалистическим реализмом подразумевается именно общий руководящий принцип нового искусства, а не его конкретная реализация.

Наконец, в-третьих, под социалистическим реализмом разумеют особое эстетическое явление, т. е. определенное художественное воплощение общего принципа нового искусства, а именно воплощение его в собственно реалистической форме. Если во втором случае — акцент делается на принципе, то в третьем — на его специфической реализации. (В дальнейшем для краткости, понимая всю условность такого обозначения, мы будем называть социалистический реализм во втором значении — «принципом», а в третьем его значении — «явлением»).

Надо учесть всю сложность взаимоотношений между тремя отмеченными выше значениями социалистического реализма. Сначала безусловно зародилось социалистическое искусство (Э. П. Мид, Г. Веерт, Э. Потье и т. д.), внутри которого

¹⁰ См.: А. Бушмин. Социалистический реализм. (К вопросу о его толковании). «Русская литература», 1963, № 4, стр. 13.

¹¹ Важнейшей специфической особенностью литературы социалистического реализма, по мнению ряда исследователей, является качественно новое решение проблемы «человек и среда», точнее — «характер и обстоятельства», составляющей сердцевину, сущность художественного метода. См., например, об этом: А. Ивашенко. К вопросу о критическом реализме и реализме социалистическом. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 46; В. Щербина. О социалистическом реализме. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 13; Е. Тагер. Споры о реализме. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 75; Д. Тамарченко. К спорам о реализме (статья вторая). «Звезда», 1957, № 10, стр. 172—180; С. Петров. 1) О единстве литературы социалистического реализма. «Москва», 1958, № 12, стр. 184—202; 2) Проблемы реализма в художественной литературе. М., 1962, стр. 24, 216, 225, 244—245, 249, 270—273, 279—280; Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Учпедгиз, М., 1959, стр. 398, и другие работы.

постепенно зрели элементы социалистического реализма как определенного художественного «явления». В этом случае можно сказать, что социалистический реализм как принцип и социалистическое искусство фактически совпадали. Однако на Западе социалистического реализма (до его возникновения в России) как самостоятельного, специфического художественного «явления» не было. Наиболее полно и совершенно социалистический реализм как принцип впервые проявился именно в русском реалистическом искусстве, в собственно реализме (Горький).

Можно сказать, что в наши дни социалистический реализм как принцип (или, иными словами, метод) лежит в основе всего социалистического искусства. Если же говорить о социалистическом реализме как определенном художественном явлении, то в этом смысле современное социалистическое искусство шире социалистического реализма. Социалистический реализм — главное, ведущее, основное направление в современном социалистическом искусстве, но не равновеликое всему социалистическому искусству, хотя это социалистическое искусство опирается на социалистический реализм как принцип.

Само собой понятно, что между тремя значениями социалистического реализма, а следовательно, и самими явлениями, с которыми они связаны, существуют исторически обусловленные отношения. Этот историзм также необходимо всегда иметь в виду.

В русской литературе одним из основных источников социалистического реализма как явления и одновременно как принципа (ибо именно собственно реализм позволил наиболее полно проявиться самому принципу) явилось социалистическое, точнее, пролетарское искусство 90-х—начала 900-х годов.¹² Но когда социалистический реализм достаточно оформился и как явление, и как принцип, то социалистический реализм и социалистическое искусство («Мать» и «Враги» М. Горького) стали почти тождественными друг другу.

В первые годы после Октябрьской революции наблюдается очень своеобразная картина. Новую литературу характеризовали прежде всего как реалистическую. В 1918 году в «Пролетарском сборнике» отмечалось, что путь новой литературы — путь реализма.¹³ «Преобразованный реализм — вот форма нового синтетического монументального искусства»,¹⁴ — говорилось в 1920 году в редакционной статье журнала «Творчество». Однако этот «новый реализм» в начале 20-х годов понимался весьма своеобразно. Он представлялся некоторым критикам (например, А. Воронскому, М. Левинову) довольно механической смесью романтизма, символизма, даже футуризма с собственно реализмом. И весь этот эстетический конгломерат тем не менее назывался реализмом. В результате собственно реалистическое качество нового искусства выделялось недостаточно четко, новое искусство отождествлялось с новым художественным методом и как явлением и как принципом, что препятствовало тому и другому достаточно определенно проявиться в литературной практике.

Примерно к середине и особенно к концу 20-х годов социалистический реализм все отчетливее и ярче выступает в новой литературе и в виде явления, и в виде принципа. При этом между ними происходит известная дифференциация. Уже далеко не всех представителей новой литературы, исходя из художественного, эстетического своеобразия их творчества (например, А. Веселого), называют реалистами, имея в виду не только реализм как явление, но и как принцип.

Понятие социалистического реализма как метода появилось в начале 30-х годов. При этом под методом подразумевался прежде всего особый принцип изображения действительности, особое понимание человека и общества,¹⁵ а не конкретный художественный способ воплощения этого принципа, хотя все отчетливее обнаруживается теснейшая связь между социалистическим реализмом как принципом и как явлением. И это понятно: правдивое, исторически-конкретное воспроизведение действительности в ее революционном развитии могло быть наиболее полно и глубоко воплощено именно в собственно реализме («Разгром» А. Фадеева, «Соть» Л. Леонова, «Поднятая целина» и «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хожделение по мукам» А. Толстого и т. д.). Можно сказать, что приблизительно с конца 20-х годов в новой литературе утверждается гегемония социалистического реализма и как явления, и как принципа. В то же время этот принцип открывал возможности для своего художественного воплощения не только в собственно реалистической форме. При этом свобода выбора конкретных форм и способов воплощения нового художественного принципа оказывалась не волюнтаристски-

¹² См.: В. А. Келдыш. Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. Горький и русская революционная поэзия. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 75—114.

¹³ См.: Пролетарский сборник, кн. I. М., 1918, стр. 3.

¹⁴ «Творчество», 1920, № 12, стр. 27—28.

¹⁵ Интересные материалы, свидетельствующие об этом, приведены в статье Ю. Борева «О ревизионистских измышлениях А. Лефевра» (в кн.: Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении. Гослитиздат, М., 1959, стр. 179—181).

безграничной, а определялась его внутренней сущностью и особой природой. Вовсе не любая форма могла правдиво, исторически-конкретно воспроизвести действительность в ее революционном развитии.

Итак, исторически социалистический реализм как принцип наиболее полно воплотился в собственно реалистическом социалистическом искусстве. В этом искусстве он по сути дела и сформировался, именно из этого искусства и смог быть выделен как особый принцип, который затем был взят на эстетическое вооружение всем социалистическим искусством. Однако, несмотря на всю его связь с собственно реализмом, этот принцип был все-таки шире, чем его собственно реалистическое воплощение.

Социалистическое искусство, еще не ставшее и не являвшееся собственно реалистическим (Мпд, Веерт, Потье и т. д.), тоже постепенно нащупывало этот общий принцип, овладевало им, идя своим, особым — в частности романтическим — художественным путем. Этот принцип, следовательно, мог быть воплощен и в реалистической, и в нереалистической форме. Наиболее соответствовала и соответствует духу и сущности этого принципа форма реалистическая, но тем не менее она, конечно, является не единственно возможной.

Особенно сложную историческую картину взаимоотношений между социалистическим реализмом как принципом и как явлением мы наблюдаем на Западе. В западноевропейских литературах конца XIX — начала XX века, как известно, не было таких сильных и прочных собственно реалистических традиций, как в России. Поэтому там развитие социалистического искусства в начале XX века шло чрезвычайно извилистыми и запутанными путями. Одни писатели со временем стали собственно реалистами (А. Барбюс, М. Андерсен-Нексе и т. д.). У других творчество протекало в особых, «нереалистических» формах, но все же основной принцип социалистического реализма (качественно новое понимание человека, среды, их взаимоотношений между собой) был взят этими писателями на вооружение (Элюар, Неруда, Незвал, Хикмет, Брехт и т. д.). Хотя он воплощался у ряда авторов в «нереалистической» форме, их искусство ни в коей мере не было и не является модернистским. Социалистическое искусство и модернизм — две вещи несовместные. Видимо, в силу конкретно-исторических литературных традиций, условий, причин можно заметить некоторое внешнее сходство между отдельными явлениями социалистического искусства XX века и модернизмом, но именно внешнее (использование сходных приемов, стилистики и т. п.). По существу — это антагонисты. Даже сама их форма, если рассматривать ее не формально, а как содержательную форму, качественно различна.

В современном социалистическом искусстве можно отметить двойкий процесс. В самой жизни происходит постоянное и неуклонное расширение сферы реального, углубление представлений о реалистичности, о том, что считать реальным, жизнеподобным. Совсем недавно полеты человека в космос казались головокружительной фантастикой, чудесной сказкой, а в наши дни они уже стали явью. Неизмеримо возросла способность современного человеческого сознания устанавливать связи между самыми противоречивыми явлениями, улавливать внутреннюю логику в самых сложных процессах, происходящих в природе и обществе. Реальная жизнь на каждом шагу раскрывает перед нами свое неисчерпаемое разнообразие форм, красок, звуков. Все это, естественно, непрерывно обогащает и развивает собственно реализм в искусстве. Одновременно с этим проявляется все большая определенность, качественное своеобразие собственно реалистического искусства по сравнению с модернизмом. Сравнение различных художественных форм ставятся сейчас на службу социалистическому принципу, т. е. социалистическому реализму в широком смысле. И вместе с тем происходит резкое отделение социалистического искусства и как принципа, а тем более как явления — от модернизма.

Все-таки главная роль принадлежит социалистическому реализму как принципу. Именно этот принцип и не способен осуществить модернизм. В этом и заключается определяющая функция содержания по отношению к форме в литературе. В Уставе Союза советских писателей выражен основной принцип социалистического искусства, а не указана конкретная форма его выражения. При этом форма уже определяется содержанием принципа, но вовсе не диктуется им. Правдивое, исторически конкретное воспроизведение действительности в ее революционном развитии ставит перед социалистическим искусством определенные границы, достаточно широкие, чтобы в них вместились разнообразнейшие художественные решения, и достаточно прочные и четкие, чтобы отделить это искусство от модернизма. И модернизм — явление социально обусловленное и социально направленное, он способен воспроизвести отдельные социально значимые черты, признаки, гримасы действительности. Но модернизм не в силах раскрыть социальную сущность важнейших процессов действительности, показать внутренне закономерности развития природы и общества, осознать глубокий исторический смысл в кипящем водовороте событий, фактов, судеб, т. е. он объективно лишен всего того, что составляет важнейшие признаки и особенности социалистического реализма и как принципа, и как явления.

3

В своей книге «Художественный метод и стиль» О. В. Лармин правильно замечает, что «социалистический реализм — это конкретно-исторический реалистический метод, в котором особым, специфическим образом проявляются некоторые общие черты реалистического типа творчества или реалистического направления в развитии искусства».¹⁶ Однако это верное положение до сих пор все еще остается недостаточно освещенным в теории социалистического реализма. В современных работах именно особое реалистическое качество социалистического реализма исследуется очень слабо, а если о нем и говорится, то главным образом в абстрактно-неопределенной форме.

Наблюдается довольно странное явление. Когда говорят о критическом реализме, то основное внимание обращают на раскрытие его реалистической природы. Никому не приходит в голову заявить, что условность, гротеск, символ и т. п. — главное в критическом реализме. Когда же заходит речь о социалистическом реализме, то внимание некоторых исследователей к реализму катастрофически и таинственно ослабевает. И, рассматривая социалистический реализм, все-таки слишком много говорят об условности, символике, романтике и т. п. и слишком мало о его собственно реалистическом качестве. Как будто определение «социалистический реализм» магически снимает вопрос о специфической реалистичности нового искусства и выдвигает на первый план в нем условность, символ, гротеск и т. д.

Эволюцию социалистического реализма некоторые авторы (например, О. Лармин) видят в расширении в нем границ условности,¹⁷ в том, что условность начинает как бы теснить реализм. Более того, С. Ломинадзе¹⁸ явно противопоставляет в социалистическом реализме условность реализму, отдавая при этом все свои симпатии и эстетическое предпочтение условности как таковой. Реализм рассматривается им как нечто вовсе не обязательное и не основное в социалистическом реализме. В лучшем случае реализм и условность выглядят у С. Ломинадзе как не очень дружные соседи, которые вынуждены жить под одной общей крышей социалистического реализма.

В действительности в социалистическом реализме прежде всего происходит процесс расширения и углубления реалистичности, а не условности. Реалистичность пронизывает, осваивает и романтику, и символ, и условность, а вовсе не сосуществует наряду с условностью как таковой. При всем этом условность в социалистическом реализме не сводится к собственно и непосредственно реалистической условности, если рассматривать социалистический реализм как руководящий принцип социалистического искусства, а не только как его конкретное художественное воплощение. Кроме того, «расширение» границ условности в социалистическом реализме (и в методе, и в явлении), даже если такой процесс и существует, совсем не означает абсолютного растворения, размывания границ реализма. Эта условность неизменно противостоит модернистской условности.

В наши дни становится реальным и объективно,¹⁹ и субъективно²⁰ то, что раньше казалось по меньшей мере условным и по содержанию, и по форме. Исторически меняются сами представления о реальном и условном в жизни и в искусстве. Однако по-прежнему критерием социальной объективности и социальной содержательности определяется характер условности в социалистическом реализме. Этот критерий достаточно широк и гибок, чтобы вместить различные художественные решения, и достаточно суров и требователен, чтобы не впустить в новое искусство модернистскую условность.

Уже стало общим местом говорить, что социалистический реализм включает в себя различные стилевые течения. Однако нам представляется это выражение не совсем точным. Дело в том, что сам реализм может быть в социалистическом реализме разного качества. Существование в самом реализме явлений различного эстетического качества, видимо, и создает особые течения в социалистическом реализме как собственно реализме, которые еще ждут своего исследователя. Тем более, что для такого исследования уже есть методологический прецедент. Сравнительно недавно из печати вышла книга У. Фохта «Пути русского реализма» («Советский писатель», М., 1963), в которой автор интересно анализирует различные типы русского классического реализма. Очевидно, и в социалистическом реализме тоже есть смысл попытаться установить разные типы реализма.

¹⁶ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. Изд. Московского государственного университета, 1964, стр. 141.

¹⁷ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль, стр. 195.

¹⁸ «Вопросы литературы», 1964, № 8, стр. 169—179.

¹⁹ Самое фантастическое становится реальным.

²⁰ Человеческое мышление, реалистическое по своей природе, раскрывает свои неисчерпаемые внутренние реалистические резервы.

4

Историческое исследование социалистического реализма предполагает выяснение и доказательство его исторической изменчивости.

При анализе различных произведений социалистического реализма нередко можно встретить утверждение, что все сходное, общее в них идет от метода, а все своеобразное, специфическое от личности автора, его неповторимой индивидуальности. В действительности произведения социалистического реализма отличаются друг от друга не только тем, что они написаны разными авторами, но и тем, что они относятся к разным этапам истории социалистического реализма, который исторически изменяется и развивается, сохраняя при этом известную устойчивость и единство. Безусловно, социалистический реализм «Матери» и «Тихого Дона», «Чапаева» и «Молодой гвардии» имеет свои особенности не только потому, что эти произведения написаны разными авторами, а и потому, что они относятся к разным этапам в истории самого социалистического реализма. В связи с этим закономерно возникает вопрос, в каких же взаимоотношениях находятся в социалистическом реализме индивидуальная авторская манера и общие признаки метода, какие методологические выводы, важные для изучения социалистического реализма, из этого следуют?

Л. Тимофеев считает, что «понятие художественного метода само по себе вытекает из повторяемости основных творческих особенностей писателя или ряда писателей в их подходе к действительности безотносительно к тому, осознают или формулируют ли теоретически эти принципы они сами».²¹ Таким образом, Тимофеев фактически сводит понятие художественного метода к творческому методу одного или нескольких писателей.

Гораздо больше исследователей выступает сейчас против сведения метода к какой-либо индивидуальной авторской манере, против ее абсолютизации.²²

Если в первом случае существует опасность растворить общие черты и закономерности метода в индивидуальных творческих особенностях, существует опасность релятивизма, то во втором случае, исключая индивидуальную манеру из метода, можно оголить и схематизировать сам метод.

История социалистического реализма — это история литературного процесса и одновременно история творческих индивидуальностей художников социалистического реализма. Эти явления взаимосвязаны, но не тождественны друг другу. Историко-литературный процесс — не сумма личностей и вместе с тем не история безличностной литературы. Творческие личности не выходят из-под влияния процесса и в то же время не исчерпывает его.

Видимо, должны создаваться монографии и об истории социалистического реализма, его разных этапах, и об отдельных представителях социалистического реализма. Пока что в монографических очерках о писателях проблемам социалистического реализма уделяется очень мало места и внимания, не изучается индивидуальный вклад художника в общий метод.

5

Как известно, характер самого предмета во многом определяет методологию и методику его исследования. Так происходит и с социалистическим реализмом. Поскольку по своей природе социалистический реализм — явление чрезвычайно разнообразное, само его исследование также должно быть очень разнообразным. По справедливому замечанию С. Петрова, принцип историзма — один из важнейших в социалистическом реализме.²³ А это значит, что какую бы проблему и какую бы сторону социалистического реализма мы ни изучали, в любом случае принцип историзма является главнейшим и определяющим методологическим инструментом.

Трудно найти сейчас такую работу о социалистическом реализме, в которой бы не говорилось о том, что социалистический реализм представляет богатейшие возможности для проявления самых различных творческих индивидуальностей, авторских пристрастий, художественных решений и т. д. В основе своей это утверждение справедливо, но в то же время оно и несколько односторонне. Делая упор на перспективах социалистического реализма, его будущем, не следует забывать и о том, что уже достигнуто социалистическим реализмом; следует го-

²¹ Л. Тимофеев. Введение. В кн.: История русской советской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 94.

²² См.: С. Петров. Проблемы реализма в художественной литературе, стр. 264; В. Иванов. Социалистический реализм (к разработке понятия метода в советской эстетике). «Знамя», 1963, № 1, стр. 200; А. Бушмин. Социалистический реализм. (К вопросу о его толковании), стр. 10.

²³ С. Петров. Проблемы реализма в художественной литературе, стр. 291.

ворить не только о возможностях, но и о действительности, о том, как эти возможности уже реализованы. А сделать это как раз и позволяет принцип историзма, применяемый во всем его объеме к исследованию социалистического реализма.

Сейчас все чаще и настойчивее раздаются голоса, что история литературы социалистического реализма отличается сложностью и противоречивостью, что это вовсе не история сплошных успехов и триумфальных побед, что есть в ней свои препятствия, промахи, отступления. Но тем не менее это в принципе верное положение будет выглядеть декларацией, пока не начнется действительно историческое изучение социалистического реализма как сложного и диалектически противоречивого явления. Только тогда станут видны, понятны и объяснимы его истинные успехи и поучительные просчеты, будет видно его движение и развитие. Дело также не только в том, чтобы признавать сам факт движения и развития социалистического реализма, признавать сложный и противоречивый характер его истории. Главное состоит в том, как понимаются причины и источник развития этого процесса.

Весьма показательна в этом смысле статья В. Иванова «Социалистический реализм (к разработке понятия метода в советской эстетике)». Автор совершенно прав, когда пишет: «Было бы упрощением представлять дело так, будто бы социалистический реализм, зародившись в творчестве М. Горького, шагал потом по ровной дороге, не преодолевая ни ухабов, ни крутых поворотов, что оружием нового, социалистического искусства всегда отчетливо был ясен путь движения и виден противник».²⁴ И после Великой Октябрьской социалистической революции новые творческие принципы побеждали далеко не сразу и далеко не у всех. Но в чем же видит В. Иванов причину сложного, противоречивого характера истории социалистического реализма? «Дело в том, — утверждает он, — что влияние декадентских, модернистских концепций искусства не всегда этими литераторами осознавалось».²⁵ Нам представляется этот вопрос гораздо более сложным. Даже если бы писатели и осознавали влияние на них декадентских и других враждебных концепций искусства, развитие социалистического реализма не перестало бы носить противоречивого характера. Ведь сложность его истории зависела не только от враждебных влияний на него, а прежде всего от того, что социалистический реализм по самой своей природе явление очень сложное, многогранное, постоянно развивающееся. Главный источник развития литературы — все-таки не борьба с влияниями извне.

В литературе советской эпохи исторически изменяются (хотя и в известных пределах) представления о человеке, о его ценности, важнейших качествах, о природе конфликта. Исторически меняются отношения людей, их конкретные формы общения между собой и со средой, обстоятельствами, формы и способы выражения мыслей и чувств, само качество и проявление психологизма. Изменяются запросы читателя, его опыт. Изменяется и сама жизнь, и форма ее освоения искусством. Таким образом, основной источник развития социалистического реализма — изменения в действительности, изменения задач литературы, изменение художественной стороны литературы, изменение читателя и т. д. Этот очень сложный процесс, разумеется, включает в себя и идейно-эстетическую борьбу с противниками (явными и скрытыми) социалистического реализма.

Одним из весьма существенных и специфических моментов, определяющих сложный и даже противоречивый характер истории социалистического реализма, является исторически неравномерное развитие в нем отдельных художественных родов, жанров и видов. Как известно, социалистический реализм отчетливо и непосредственно заявил о себе в прозе Горького («Мать», 1907) и его драматургии («Враги», 1905). Однако, как пишет А. Метченко, социалистический реализм и даже «реализм в те годы не одержал победы в поэзии. Ни Блок, ни Брюсов, заявившие о своих симпатиях реализму, не стали реалистами. В глазах современников они все еще оставались самыми выдающимися поэтами-символистами. Им подражают многие пролетарские поэты. Талант Д. Бедного только начал раскрываться».²⁶ Между тем для действительного расцвета и прочного утверждения социалистического реализма в литературе было необходимо взаимодействие новой прозы, новой поэзии и новой драматургии, было необходимо появление качественно нового метода во всех родах литературы.

Подлинная победа социалистического реализма в литературе стала возможной лишь тогда, когда он нашел себе опору и достаточно отчетливо проявился во всех основных художественных родах, т. е. примерно к середине 20-х годов; к этому времени появились «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского, «Чапаев» Д. Фурманова и «Железный поток» А. Серафимовича, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского и «Любовь Яровая» К. Тренева, т. е. в литературе возник развернутый фронт нового искусства. Вместе с тем известная неравномерность развития отдельных

²⁴ «Знамя», 1963, № 1, стр. 188.

²⁵ Там же.

²⁶ А. Метченко. Маяковский. Очерк творчества, стр. 15.

жанров в социалистическом реализме сохраняется и в последующие периоды, происходит борьба различных тенденций внутри одного жанра и т. п.

Следует, видимо, также говорить и о неравномерном, специфическом характере проявления социалистического реализма в различных литературных жанрах. Очевидно, крупные прозаические жанры (в первую очередь роман) сильнее и отчетливее, с большей полнотой и определенностью воплощают в себе родовые черты и признаки социалистического реализма, чем, например, поэзия и в первую очередь лирика. Вообще в поэзии выражение реализма очень сложно и специфично. В советской поэзии (особенно на первых этапах ее развития) очень трудно отделить социалистический реализм от социалистического искусства, провести достаточно четкую грань между ними. С этой трудностью мы, в частности, сталкиваемся при выяснении вопроса о том, когда же Маяковский стал социалистическим реалистом. Многие считают, что первым произведением социалистического реализма у Маяковского был «Левый марш» (1918). Но пока вопрос этот окончательно так и не решен.

Одним словом, нужна и синтетическая история литературы социалистического реализма, которая бы органически включала в себя историю различных жанров, и история отдельных жанров литературы социалистического реализма. Пока исследователи занимаются преимущественно прозой социалистического реализма и закономерности прозы нередко переносят на всю литературу. Это не совсем справедливо. Ведь в разных родах и жанрах есть своя существенная специфика, есть свои особенности возникновения социалистического реализма и его проявления. Изучение истории социалистического реализма в отдельных жанрах даст нам более полное и конкретное представление о его истории, оно поможет также уточнить некоторые общие представления о нем и внести известные поправки в его общее определение.

Сложность самого социалистического реализма и сложность его изучения состоят еще и в том, что социалистический реализм — вовсе не патент, раз и навсегда выдаваемый какому-либо автору. В творчестве одного и того же писателя можно наблюдать моменты сближения и расхождений с социалистическим реализмом. Этот вопрос требует к себе также конкретно-исторического подхода.

Социалистический реализм — это и принцип, и объективный результат. Принцип и принцип, и результат должны рассматриваться исторически. Говоря о соответствии или несоответствии какого-либо художественного произведения принципам социалистического реализма, надо иметь в виду, что сами эти принципы одновременно устойчивы и исторически изменчивы, а говоря о результате, необходимо соотносить его не только с общими целями социалистического искусства, но и с определенными историческими условиями, исторической обстановкой, особыми задачами, встающими перед искусством социалистического реализма на каждом новом этапе его развития. Поэтому бывает, что произведение, которое в прежних условиях являлось почти классическим примером социалистического реализма, в изменившихся условиях воспринимается несколько иначе. Так, для 1918 года «Левый марш» Маяковского был настоящим образцом социалистического реализма, но в 20-е годы он, очевидно, уже не мог до конца соответствовать новым идейно-художественным задачам, встающим перед социалистическим реализмом, хотя в этом стихотворении по-своему были запечатлены родовые черты нового метода и оно соответствовало общим целям социалистического искусства.

6

Конечно, авторы ряда работ уделяют внимание историческому изучению социалистического реализма, исследованию истории нового метода. И. Анисимов, например, справедливо писал, что одной из важнейших теоретических проблем социалистического реализма является проблема его исторического понимания.²⁷ Однако автором имелась в виду прежде всего «историческая закономерность появления нового художественного метода — социалистического реализма».²⁸ Между тем принцип историзма раскрывает не только закономерность появления метода, он предполагает изучение развития этого метода, анализ его исторического движения, разных этапов существования. Пока у нас более или менее подробно и основательно говорится о возникновении социалистического реализма, а затем он рассматривается как исторически не изменяющееся явление.²⁹ Особо выделяется только современный этап его существования.

²⁷ И. А н и с и м о в. Социалистический реализм и современная литература. В кн.: В борьбе за социалистический реализм. «Советский писатель», М., 1959, стр. 94.

²⁸ Там же, стр. 94—95.

²⁹ См., например: В. Щ е р б и н а. Социалистический реализм как творческий метод. В кн.: Творческий метод. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 238—281.

То, что сейчас многие исследователи уделяют пристальное внимание изучению становления социалистического реализма, его формирования,³⁰ заслуживает всяческой поддержки и одобрения. Но одного этого уже явно недостаточно.

Социалистический реализм возник, произошло его становление. Ну а дальше что? Неужели на этом его эволюция, его развитие прекратились? Ведь история социалистического реализма — непрерывно движущаяся история. В этом его сила, его специфика. Он — вечно живое явление. Его ведущие принципы и устойчивы, и изменчивы одновременно. Нам представляется также, что при всей неоспоримой важности момента становления и возникновения какого-либо литературного явления более существенное значение имеет процесс его дальнейшего развития. Сам факт возникновения еще недостаточен для полной и точной характеристики художественного явления. Исторически обусловлено возникновение самых разных явлений — положительных и отрицательных, случайных и необходимых, частных и общих, живых и мертвых, прогрессивных и реакционных. На первом этапе трудно бывает сразу определить их объективную, истинную сущность. Главное — жизнеспособность явления, его способность к дальнейшему поступательному развитию и совершенствованию, хотя это развитие и может иметь не просто восходящий, а сложный, диалектический характер. В этом длительном процессе развития и раскрывается подлинная — положительная или отрицательная, прогрессивная или реакционная — сущность явления. О возникновении социалистического реализма и писать, и говорить нужно и важно. Но пора также начать серьезное исследование истории социалистического реализма на всей ее протяженности.

Совершенно естественно, что изучение истории социалистического реализма требует установления ее основных этапов. Эту мысль подчеркнул А. Мясников.³¹ В некоторых работах (например, в книге С. Петрова «Проблемы реализма в художественной литературе») уже предпринимались попытки установить такого рода периодизацию.

В развитии литературы социалистического реализма С. Петров намечает «три этапа, соответствующие трем всемирно-историческим этапам в развитии социалистической революции, в борьбе трудящихся масс за торжество коммунизма».³² Первый этап: от «Матери» М. Горького — до «Разгрома» А. Фадеева. Второй: от «Цемент» Ф. Гладкова и до эпозей М. Шолохова и А. Толстого. Третий этап: от послевоенных лет и до XX съезда партии. После XX съезда партии наша страна и наша литература вступили в период развернутого строительства коммунизма.³³

Попытка С. Петрова дать периодизацию истории социалистического реализма заслуживает внимания. В то же время нам представляется, что предложенная периодизация лишь очень условно может быть названа периодизацией истории социалистического реализма. Она является слишком общей и по самому принципу, положенному в ее основу, и по хронологии отдельных периодов. В ней фактически отождествляется история советской литературы с историей социалистического реализма. Но ведь известно, что социалистический реализм как художественный метод обладает своей весьма существенной спецификой, он в принципе сравнительно устойчив к историческим изменениям, имеет свою особую проблематику. Об особой проблематике метода, кстати сказать, пишет сам С. Петров.³⁴ Однако как раз специфика социалистического реализма довольно слабо учитывается автором в его периодизации, которая в значительной степени односторонняя, так как в первую очередь касается изменения общих задач литературы, а не исторического изменения художественного качества социалистического реализма, его поэтики.

С. Петров в принципе справедливо подчеркивает тесную зависимость истории социалистического реализма от истории нового общества. Действительно, социалистический реализм по самой своей природе более открыто связан с историей общества, чем, к примеру, критический реализм, хотя в целом его история тоже не тождественна с историей общества. Между тем автор периодизации недостаточно учитывает, что более открытая и непосредственная социально-историческая обусловленность социалистического реализма проявляется, в частности, в том, что отдельные, сравнительно короткие периоды в его развитии буквально неотделимы от определенных общественно-политических событий и явлений. Поэтому — нужна (даже в кратком изложении) более дифференцированная периодизация истории

³⁰ См., например: Ю. Кожевников. Искусство, мужающее в борьбе (становление социалистического реализма в румынской литературе). «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 160—176; Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. Изд. АН СССР, М., 1963; А. Григорян. У истоков социалистического реализма. Ереван, 1963.

В ГДР специальной группой ученых ведется исследование первого периода социалистического реализма в Германии (см., например: С. Рожновский. Начало большой работы. «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 177—184).

³¹ «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 47, 49.

³² С. Петров. Проблема реализма в художественной литературе, стр. 230.

³³ Там же, стр. 230—235.

³⁴ Там же, стр. 263.

социалистического реализма, чем это дано у С. Петрова. Например, следует, очевидно, выделить особо период Великой Отечественной войны, сыгравший большую роль в развитии именно метода социалистического реализма. Следует также выделить отдельно период с начала 20-х годов и до середины 30-х. Ведь именно в эти годы происходило окончательное утверждение социалистического реализма как основного метода всего нового искусства во всех его родах и жанрах.

К сожалению, в периодизации, предлагаемой С. Петровым, фактически уравниваются, слиты воедино периоды, в действительности вовсе не равноценные друг другу в истории литературы. Так, период формирования социалистического реализма в творчестве М. Горького и двадцатые годы рассматриваются как единый период. Тем самым как-то недооценивается поистине принципиальная важность именно советского периода в истории социалистического реализма.

Конечно, А. Тарасенков был неправ, утверждая что «Враги» и «Мать» М. Горького — это только элементы социалистического реализма, не более.³⁵ Но все же им в принципе верно отмечалась особая роль послереволюционного периода в истории социалистического реализма. Между тем во многих современных работах раскрытие истоков социалистического реализма, его глубоких корней, опровержение мнения, что до революции, а точнее до победы социализма, имелись лишь отдельные элементы социалистического реализма, объективно приводит к тому, что пренебрегается, недооценивается роль советского периода, роль социалистической действительности в становлении и утверждении социалистического реализма. Разумеется, неправильно было бы полагать, что социалистический реализм возник лишь на основе фактов самой социалистической действительности. Известно, что он впервые появился еще до возникновения социалистической действительности. Но принципиальная роль новой социалистической действительности, реальности победившего социализма в нашей стране для развития социалистического реализма и в русской, и в западной литературе — поистине огромна.

Социалистическая революция в нашей стране дала новому методу самую прочную, жизненную, истинно реальную основу. Это имело решающее значение для развития нового метода и в России, и в других странах.

Социалистическая идеология как идеология рабочего класса, как известно, может возникнуть еще вне социалистической действительности. Но с ее появлением основы социалистической идеологии неизмеримо окрепли и упрочились. Социалистический реализм и в России, и на Западе в принципе существовал еще до победы социалистической революции. Но особенность России состояла в том, что в ней он вырос на такой почве, которая затем (после социалистической революции) превратилась в социалистическую реальность. Это способствовало окончательному утверждению и победе нового метода и наложило отпечаток на всю его историю в России. На Западе, как известно, социалистической революции в начале XX века не произошло, но социалистическая действительность, возникшая в России, объективно подвела глубокую подлинно реалистическую основу и под социалистический реализм на Западе, показала, что социалистические идеалы вполне реальны и осуществимы, отчетливо наметила социалистическую перспективу развития всего современного общества. После социалистической революции в России социалистический реализм на Западе претерпел большие качественные изменения. Именно в результате этого он по-настоящему и стал реализмом, получил прочную поддержку в реальной жизни, именно после социалистической революции в России он и оформился в самостоятельное художественное явление.

Сейчас социалистический реализм существует и в капиталистических странах, и в странах, сравнительно недавно вставших на путь социализма. Интересно было бы проследить его особое качество в литературе стран социализма по сравнению с социалистическим реализмом в литературе тех стран, где до сих пор не произошло социалистической революции, но тем не менее существует социалистический реализм. Видимо, выводы могут оказаться весьма любопытными. Интересно также проследить историю социалистического реализма в нынешних социалистических странах еще до социалистического переворота, учитывая, что позднее социалистическая действительность стала в них подлинной реальностью. Очевидно, и это даст ценные выводы и наблюдения.

7

Само собой разумеется, что последовательный и строго исторический подход к изучению социалистического реализма вовсе не является самоцелью. В своей новой книге «Маяковский. Очерк творчества» А. Метченко справедливо критикует тех, кто рассматривает социалистический реализм «как явление новаторское глав-

³⁵ Ан. Тарасенков. Идеи и образы советской литературы. «Советский писатель», М., 1949, стр. 23—25. Это положение автора было несколько уточнено им в статье «Советская литература на путях социалистического реализма» (в кн.: О советской литературе. «Советский писатель», М., 1952, стр. 26—27).

ным образом в области идей».³⁶ Глубоко раскрыть и наглядно показать идейно-художественное своеобразие социалистического реализма, специфику его содержания и формы, выявить во всей ее сложности и неповторимости новаторскую сущность поэтики нового метода — как раз и составляет главнейшую цель принципа историзма.

А. Мясников обоснованно упрекал авторов первого тома «Теории литературы. (Основные вопросы в историческом освещении)»: «Неужели можно полагать, что сам метод социалистического реализма... не претерпел определенной эволюции, что не изменилась в нем структура художественного образа?»³⁷ «Вопросы об этапах развития метода социалистического реализма, об особенностях структурных изменений образов на каждом этапе, о соотношении и взаимоотношении метода и стиля и влиянии их на изменение художественных структур, о различии метода и художественного стиля Горького — все эти вопросы пока еще слабо разрабатываются нашим литературоведением».³⁸ С приведенным замечанием автора нельзя не согласиться. Причем следует сказать, что одной из причин обрисованного им положения в науке является все еще недостаточно конкретная и широкая разработка и недостаточно смелое и решительное применение принципа историзма к исследованию нового художественного метода.

В социалистическом реализме нет абсолютно неизменных формально-эстетических признаков. В процессе эволюции социалистического реализма развиваются и его содержание и его форма, развивается его поэтика. Видимо, на одних этапах выходят на первый план одни формы, на других — другие. Причем одно дело — проявление социалистического реализма в прозе, другое — в поэзии, одно дело — в романе, поэме, другое — в рассказе, лирическом стихотворении. Эти сравнительно частные различия в художественном осуществлении нового метода оказывают влияние и на его специфику в целом. Как уже говорилось, надо учитывать также известную историческую неравномерность возникновения и развития социалистического реализма в разных родах, видах и жанрах новой литературы. Самое же главное — изучение поэтики социалистического реализма непременно должно быть историческим. Нам нужна именно историческая поэтика социалистического реализма. Ведь сама его поэтика исторически изменялась и развивалась. И только исторический подход к ней позволит обнаружить все богатство, все многообразие этой поэтики, ее непрерывное движение и обогащение в литературном процессе.

Исследование поэтики социалистического реализма включает в себя изучение новой литературы и по жанрам (роман, рассказ, поэма и т. д.), и по родам (поэзия, проза, драматургия) и т. д. «... Мы должны приступить к исследованию литературного процесса в самых различных аспектах: по жанрам, по определенным историческим периодам, в связи с другими видами искусства, что поможет решить многие проблемы, связанные с эстетикой социалистического реализма».³⁹ Но, к сожалению, многостороннее исследование литературного процесса пока еще остается желаемой задачей. Есть также основания, чтобы сетовать на то, что «теория нового искусства, рожденного социалистической действительностью, как искусства, утверждающего эту действительность, почти совершенно не разрабатывается — не раскрывается новая природа конфликта, характера, сюжета».⁴⁰ Однако и здесь пока дело серьезно не продвинулось.

Разумеется, исследование элементов художественной структуры (таких, например, как сюжет) сейчас необходимо вести иначе, чем это делалось в начале 50-х годов, когда качественное своеобразие, в частности, сюжета в литературе социалистического реализма нередко истолковывалось очень узко и нормативно (считалось, например, что в социалистическом реализме сюжет обязательно носит «наступательный характер» и т. д.). Видимо, для определения общей художественной специфики социалистического реализма такая категория, как сюжет, слишком изменчива, носит слишком конкретно-индивидуальный характер. Нужен в первую очередь анализ более широких и более устойчивых компонентов поэтики социалистического реализма (жанры, виды и т. д.), куда органически включался бы и разговор о сюжете. Однако можно, очевидно, говорить и о сюжете, его специфике в литературе социалистического реализма, но не столько рассуждая о его внешних особенностях, универсальной направленности, сколько анализируя его внутренние качества.

Социалистический реализм — сложное синтетическое явление. Представление о социалистическом реализме должно основываться на литературе в целом или литературе определенного периода, а не отдельного произведения. Отдельное про-

³⁶ А. Метченко. Маяковский. Очерк творчества, стр. 4

³⁷ «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 48.

³⁸ Там же, стр. 53.

³⁹ В. Ковалев. Выступление на заседании Научного совета при АН СССР по комплексной проблеме «Закономерности развития мировой литературы в современную эпоху» (декабрь 1962 г.). «Вопросы литературы», 1963, № 4, стр. 60.

⁴⁰ «Вопросы литературы», 1963. № 9, стр. 243.

изведение может содержать в себе не все признаки социалистического реализма, а лишь некоторые, воплощать их в разной мере и степени. Это обстоятельство также важно учитывать при изучении социалистического реализма, причем учитывать исторически.

Выяснить всю совокупность идейно-художественных признаков социалистического реализма, раскрыть его подлинное новаторство и специфику — задача чрезвычайно сложная и трудная. Но бесспорно одно: для успешного и плодотворного изучения вопросов социалистического реализма в первую очередь необходим историзм и еще раз историзм.

А. БРУХАНСКИЙ

М. А. ШОЛОХОВ В ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

Популярность творчества Шолохова за рубежом очень велика. Книжки его переводятся почти на все языки мира и выходят крупными тиражами во многих странах Европы, Азии и Америки.

Глубокий интерес миллионов зарубежных читателей к творчеству Шолохова, возникший еще в самом начале 30-х годов и не затухающий до сих пор, свидетельствует о мировом признании его таланта. Интерес этот, однако, никогда не был чем-то постоянным, и характер восприятия произведений Шолохова за рубежом значительно видоизменялся. В предисловии к английскому изданию «Тихого Дона» Шолохов писал с некоторой боязнью, что англичане могут воспринять этот роман как «экзотическое произведение», и его опасения были в какой-то степени обоснованны. «Благопристойные» буржуазные критики действительно увидели в книге Шолохова главным образом «жестокость и необузданность», которая «кипит на ее страницах»,¹ а их заокеанские коллеги поспешили объявить его своеобразной разновидностью «вестерна» на русский лад, донских же казаков — вариацией американских ковбоев. Но, конечно, уже тогда наиболее вдумчивые читатели отнеслись к этой книге как к высокохудожественному творению, содержащему философские и психологические объяснения великого исторического события, имя которому — Октябрьская революция. Именно эти качества «Тихого Дона» — значительность содержания и художественное мастерство — и обусловили непреходящий интерес к этому шедевру советской литературы во всех странах мира. На протяжении истории первого в мире социалистического государства все его успехи и трудности каждый раз вызвали к жизни новые проявления внимания к творчеству Шолохова. Особенно ярко это проявилось в годы героической борьбы советского народа с фашизмом. В странах, строящих новую жизнь, книги Шолохова помогают лучше понять историю становления нового общества и нового человека. «Читаемая и любимая миллионами людей во всем мире, эта книга способна не только направлять развитие литературы, но и изменять сознание людей. Произведение Шолохова имеет ни с чем не сравнимое художественное и огромное социальное и этическое значение, так как оно раскрывает перед читателями проблемы, особо актуальные для наших дней», — пишет известный румынский критик о «Тихом Доне».² А болгарский крестьянин Иван Вачев, обращаясь к Шолохову с благодарностью, заявляет: «Все, что Вы описываете в „Тихом Доне“, точно происходило и у нас. Многие мои односельчане видят себя в героях книги... „Поднятую целину“ читали в большинстве кооперативов... Эта книга учит нас, как бороться с врагами нашей кооперативной жизни и правильно строить наше будущее».³

Специфический интерес проявляют к Шолохову и реакционные литературоведы. В правдивом и мужественном творчестве писателя они пытаются найти предлоги для умозрительных спекуляций или даже прямых искажений, извратить сущность его художественной и идейной позиции. Отсюда идут попытки противопоставить Шолохова всей остальной советской литературе или, как это делает западногерманский критик Г. Шпрейт, представить «Тихий Дон» «не началом советского искусства, а последним плодом старой традиции».⁴ В этом же заложена причина рассуждений Э. Симмонса и того же Шпрейта о «трагической раздвоенности» писателя, пытающегося якобы втиснуть правду жизни в «тесные рамки» коммунистической идеологии.⁵ Хорошо известен ответ самого Шолохова «злобствующим врагам», в котором он заявил, что пишет «по указке сердца, принадлежащего партии и народу».

¹ «Литературная газета», 1934, № 73, 10 июля.

² Ion Vi t n e r. M. Şolohov. «Contemporanul», 1948, 7 X.

³ Архив Иностранной комиссии СССР.

⁴ «Neue deutsche Hefte», 1960, № 7, S. 149.

⁵ E. J. S i m m o n s. Russian Fiction and Soviet Ideology. New York, 1958.

Неуклюжие попытки «ниспровергнуть» Шолохова вызывают решительный протест со стороны всех честных зарубежных деятелей культуры и литературы.

Еще в 1941 году критик Милтон Хиндус в статье о «Тихом Доне», напечатанной в газете «New York Herald Tribune», писал: «Несмотря на свои 36 лет, Шолохов стоит в первом ряду европейских писателей нашего времени. Приятна обязанность рецензента сигнализировать о появлении в литературе нового классика».⁶ Хотя прогнозы и не всегда бывают удачны, в данном случае критик не ошибся. Через двадцать с лишним лет, в 1963 году, на вечере встречи во Всесоюзной библиотеке иностранной литературы, крупнейший писатель США Стейнбек на вопрос автора настоящей статьи об отношении к Шолохову в Америке ответил, что произведения советского писателя «уже давно стали классикой американской литературы».

Высокие оценки творчества Шолохова содержатся в суждениях писателей, очень разных по убеждениям, но единых в любви к настоящему искусству. Лион Фейхтвангер писал, что Шолохов ему так же помог понять Советский Союз, как Толстой когда-то помог понять истинные причины похода Наполеона на Россию.⁷ Лилиан Хеллман назвала Шолохова «крупнейшим из всех живущих ныне писателей».⁸ Джек Линдсей заявил, что Шолохов является первым советским писателем, оказавшим сильное влияние на английскую культурную жизнь. Ромен Роллан, Жан-Поль Сартр, Вилли Бредель, Чарльз Сноу рассматривают Шолохова как крупнейшего мастера слова.

Показательно, что отзыв о Шолохове Р. Роллана содержит уже основные мысли, которые легли в основу большинства работ прогрессивных зарубежных критиков, писавших позднее об авторе «Тихого Дона». Приведем этот отзыв: «Лучшие из новых произведений советской литературы (например, книги Шолохова) продолжают в основном великую реалистическую традицию предшествующей эпохи... те же широкие полотна, где выступают целые пласты человечества в окружении природы; тот же объективный взгляд, широкий кругозор, который отражает, не искажая; то же стремление скрыть художника и раскрыть предмет его искусства...»⁹

Мировое признание Шолохова как писателя-классика на первый план выдвинуло в изучении его творчества проблему соотношения классических традиций и новаторства и проблему эпичности его произведений.

1

В современном литературоведении часто ставится вопрос о преемственной связи между произведениями Шолохова и Толстого, особенно между «Тихим Доном» и «Войной и миром». Исследователи разработали этот вопрос достаточно подробно, хотя и не всегда глубоко. Были отдельные ошибочные попытки преувеличить влияние Толстого на творчество Шолохова, сосредоточить исключительно внимание на преемственности, традиции, в ущерб изучению проблемы новаторства.¹⁰ Однако советское литературоведение преодолело эту однобокость и сумело дать правильное освещение главным сторонам вопроса.¹¹ Оно исходит при этом из мысли, что творческое воздействие, оказываемое на писателя его предшественниками, противоположно эпигонскому подражательству, и ясно разграничивает между собою эти явления.

Новаторское искусство Льва Толстого обогатило всю русскую и мировую литературу, и уже поэтому ни один крупный современный художник слова не может не испытывать воздействия с его стороны. Несомненно, что внимательное изучение художественного наследия великого русского писателя помогало Шолохову усваивать и развивать классические традиции русского романа. Можно предположить, что если бы Толстой не создал «Войну и мир», вряд ли «Тихий Дон» существовал бы в том виде, в каком мы его знаем. Эпическая масштабность, позволившая Толстому охватить гигантский размах исторических и социальных потрясений эпохи наполеоновского нашествия, оказалась необходимой и для изображения столь же

⁶ Цит. по: Ю. С. Американская пресса о романе Шолохова «Тихий Дон». «Интернациональная литература», 1941, № 11—12, стр. 327.

⁷ Л. Фейхтвангер. Литература — сила, сближающая народы. «Иностранная литература», 1955, № 5, стр. 248.

⁸ Цит. по статье Егорова в кн.: Против безыдейности в литературе. Сб. статей журнала «Звезда». «Советский писатель», 1947, стр. 29.

⁹ Р. Роллан, Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. XIV, Гослитиздат, М., 1958, стр. 576—577.

¹⁰ Например, в книге И. Лежнева «Михаил Шолохов» («Советский писатель», М., 1948) и отчасти в книге Л. Якименко «„Тихий Дон“ М. Шолохова» («Советский писатель», М., 1954).

¹¹ См., например: П. Сиркес. Лев Толстой и Михаил Шолохов. «Дон», 1961, № 3, стр. 170—179.

широкой картины событий народной революции. И вместе с тем оригинальность творчества Шолохова вполне очевидна. Наполняя новым содержанием классические формы, талантливый художник видоизменяет и развивает эти формы. Конкретный исторический материал, который он разрабатывает, строй мыслей и чувств его героев — все приводит писателя к новым структурным и композиционным решениям, к новой образной системе, к новым искажениям в сфере психологического анализа.

Сопоставление Л. Н. Толстого и М. А. Шолохова — давняя традиция и в зарубежной критике. Это стало особенно очевидно с начала 40-х годов, когда четвертая книга «Тихого Дона» была переведена на большинство европейских языков. В 1941 году на вопрос журнала «Nargers Magazin» 16 из 20 виднейших литературных критиков Америки заявили, что считают роман Шолохова лучшей книгой, изданной в США за период с июля по сентябрь, причем в большинстве рецензий советский писатель сравнивался с Толстым. В журнале «Books Abroad» известный критик Александр Каун назвал Шолохова «достойным продолжателем традиций Льва Толстого» и писал далее, что «образы его казаков обрисованы так же величественно и глубоко, как образы Болконского и Вронского; мастерство, с каким Шолохов рисует свои пейзажи, также заслуживает сравнения с Толстым».¹² Другой критик, С. Силлен, на страницах прогрессивного журнала «New Masses» убедительно доказывал правомерность подобного сравнения: «Бессмертный роман Толстого воссоздал целую эпоху с 1805 по 1812 год, эпоху бурь и борьбы, достигнувшей своего апогея в позорном бегстве Наполеона из Москвы. Столь же широким полотном Шолохов изображает эпоху, начавшуюся с 1914 года, когда русские армии приняли участие в мировой войне, а затем — эпоху социалистической революции, начавшуюся в ноябре 1917 года и продолжавшуюся в период интервенции и гражданской войны 1918—1920 годов до полной победы Советского государства над врагами, как внутренними, так и внешними. В обоих романах исторические события объединены действующими в них героями; в обоих романах ощущается полнейшее слияние социальных явлений и человеческого судеб. Шолохов, так же как и Толстой, в совершенстве владеет искусством объективного изображения своих героев, показывает жизнь во всей ее драматической непосредственности, всегда так, как она ощущалась самими действующими лицами его произведений. Оба писателя раскрывают изумительно широкую галерею человеческих типов, представляющих различные социальные слои общества, — людей различных убеждений и темпераментов. В „Тихом Доне“, так же как и в „Войне и мире“, многокрасочные картины не ослепляют и не мешают, а скорее обогащают лежащую в основе романов непрерывность темы».¹³ Еженедельник «Newsweek» выразил уверенность в том, что «Тихий Дон» «будет жить как великое эпическое произведение», рецензенты газет «Post Meridien», «New York Times», «Daily Worker» и многих других печатных органов поддерживали это мнение. Сразу же после окончания второй мировой войны, размышляя о том, кто из писателей мог бы создать эпопею, посвященную великой битве с фашизмом, американский критик Стэнли Хаймен назвал Шолохова «самым сильным претендентом» на создание современной «Войны и мира».¹⁴

В предисловии к переводу 4-й книги «Тихого Дона» на китайский язык, вышедшей в Шанхае в издательстве «Гуанмин», переводчик Цзэнь-Жэнь писал: «Эта эпопея, прославленная как „Война и мир“ нового времени, должна стать важнейшим пособием для читателя в нашу великую эпоху».¹⁵ В датской газете «Politiken», в которой роман Шолохова характеризуется как «великий эпос Тихого Дона», в шведских газетах «Sovjet Nitt» и «Ny Dag» в статьях под заголовками «Почему не дать Нобелевскую премию М. Шолохову?» и «Шолохов — достойный кандидат на Нобелевскую премию» имеются прямые и косвенные сопоставления советского писателя с его великим предшественником.¹⁶ Датская газета «Land og folk», публикуя заметку о «Тихом Доне» в связи с его переизданием, подчеркивает, что традиции Толстого и русского классического романа в нем не только продолжены, но и развиты.¹⁷ Французские критики также присоединились к этому мнению. «Советские писатели, подобно их великим предшественникам прошлого века, сумели найти замечательные краски для прославления народа, яростный порыв которого должен был перевернуть мир... Молодая литература сумела воспринять и обновить традиционные характеры... Картины личных конфликтов на фоне общественных драм — одна из постоянных тем русского романа. Грандиозное полотно „Войны и мира“ вдохновляло многих писателей на попытку создания эпических произведений, призванных утверждать рождение новой цивилизации. Таким произведением явился

¹² «Books Abroad», 1941, № 11, p. 43.

¹³ «Интернациональная литература», 1941, № 11—12, стр. 327.

¹⁴ «Знамя», 1945, № 9, стр. 149.

¹⁵ М. Шолохов. Тихий Дон, т. 4. Изд. «Гуанмин», Шанхай, 1941, стр. 5.

¹⁶ «Politiken», 1941, 17 III; «Ny Dag», 1946, 13 XI.

¹⁷ «Land og folk», 1953, 9 XI.

„Тихий Дон“ Шолохова», — писал в июне 1945 года Пьер Дурн.¹⁸ Говоря о будущем эпическом романе, посвященном второй мировой войне, Роже Бауэр заявлял: «Мы ждем появления „Войны и мира“, написанной о последней освободительной войне, или нового „Тихого Дона“».¹⁹ Имена Толстого и Шолохова соседствуют с тех пор в многочисленных суждениях зарубежных деятелей литературы и искусства, в рецензиях, статьях и книгах, посвященных различным областям социалистического искусства. Дело не ограничивается, однако, простой констатацией этой как бы уже само собой очевидной истины.

Если буржуазные издательства указывали вначале в своих аннотациях на близость «Тихого Дона» к всемирно известному шедевру Толстого, то делалось это, в частности, и не без учета рекламных целей. Но впоследствии, когда миллионы западных читателей сами ознакомились с этим замечательным произведением советской литературы, когда прогрессивные и просто честные критики признали его неоспоримые достоинства, некоторые буржуазные литературоведы обнаружили стремление принизить, затупевать значение этой книги, и проблема связи творчества Шолохова и Толстого приобрела острый политический оттенок.

Нет смысла подробно останавливаться на откровенно враждебных, совершенно необоснованных нападках наиболее антисоветски настроенных авторов, как например Г. Струве, М. Слоним, Э. Браун,²⁰ которые пытаются представить Шолохова «слабым эпигоном Толстого», — сознательная тенденциозность в данном случае вполне очевидна. Это подтверждается и тем, что упомянутые американские исследователи посвящают в своих объемистых монографиях десятки страниц второстепенным и уже давно заслуженно забытым явлениям советской литературы, а произведениям Шолохова — от одного абзаца до полутора страниц. Имеются, однако, и специально посвященные этой теме работы, содержащие завуалированные выпады против Шолохова. Такова, например, опубликованная в журнале «The Russian Review», статья Э. Мучник «Шолохов и Толстой», в центре внимания которой находится исследование различий в творчестве этих писателей.²¹ Казалось бы, такой подход мог бы быть плодотворным для изучения своеобразия шолоховской манеры, для выявления его литературной оригинальности. На деле же произошло нечто иное. Автор озабочен главным образом не тем, как выявить художественную специфику «Тихого Дона», а тем, как, сопоставляя его с «Войной и миром», принизить его достоинства. Хотя отдельные положения этой статьи и вызвали на страницах нашей печати справедливую критику, именно эта основная, замаскированная тенденция Мучник не привлекла к себе должного внимания, а в некоторых случаях исследователи оказались даже введенными в заблуждение. Так, в статье И. Созонова «М. Шолохов за рубежом»²² Мучник объявляется представителем «наиболее трезвой критики» и сочувственно цитируется. Однако когда американский критик пишет о глубоких различиях между творчеством Шолохова и Толстого «в области философской и психологической», она вовсе не собирается, как это полагает И. Созонова, говорить о создании Шолоховым нового художественного метода, а стремится негативно противопоставить его творчество творчеству Толстого. Если, по мнению выше упоминавшихся критиков (Струве, Слонима и т. д.), «Тихий Дон» является чуть ли не слепком с эпопеи Толстого, то Мучник обнаруживает в нем лишь крайне незначительные отзвуки и некоторые чисто внешние параллели.²³ Все остальное, по ее мнению, свидетельствует о полной противоположности этих писателей. Справедливо подчеркивая художественное мастерство Толстого, глубину его психологического анализа, философскую насыщенность его романа-эпопеи, американская исследовательница обнаруживает полнейшую слепоту, когда речь заходит о Шолохове. «Тихий Дон», заявляет, например, она, «это лишь рассказ о том, как красные победили белых, который и не претендует на то, чтобы быть чем-либо большим, да и не может им быть». Высокий накал страстей, раздумья писателя о судьбах народных, поэтическое раскрытие природы и внутреннего мира человека — все это осталось вне поля зрения Мучник. «Шолохов — хроникер событий», — упорно повторяет она. «Для Шолохова то, что человек делает и что случается с ним, более интересно, чем то, что

¹⁸ Pierre Dourne's. Reflexions sur le roman en URSS. «Cahiers de notre jeunesse», 1945, juin, pp. 21—28.

¹⁹ «Style en France», 1946, № 4—5, p. 40.

²⁰ G. Struve. Soviet Russian Literature. 1917—1950. Univ. of Oklahoma Press, 1951; M. Slonim. Modern Russian Literature. From Chekhov to the Present. New York, 1953; E. J. Brown. The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928—1932. New York, 1953.

²¹ H. Muchnik. Tolstoy and Sholokhov. «The Russian Review», 1957, vol. 16, Apr., pp. 25—34.

²² И. Созонова. М. Шолохов за рубежом. В кн.: Творчество М. Шолохова. Изд. «Просвещение», М., 1964, стр. 285.

²³ Так, Мучник сопоставляет хронологию (время действия «Войны и мира» с лета 1805 года по 1820 год; время действия «Тихого Дона» — с лета 1912 по 1920); указывает на дневник убитого казака, в котором упоминается Толстой; отмечает наличие «стилистических и структурных откликов».

происходит внутри него». У Шолохова «нет ни привычки, ни потребности смотреть во внутрь... по большей части его герои действуют без внутренней борьбы».

Итак, дело тут не в оговорке автора, допущенной по недомыслию: Мучник вполне сознательно стремится создать у своих читателей впечатление, будто творчество Шолохова почти лишено психологизма. Действительно, у советского писателя мы не встречаем образцов «потока сознания», сравнительно редко использует он и внутренние монологи, отсутствует в его произведениях нарочитый сумбур, призванный, по мнению апологетов авангардизма, отражать сложность человеческой психики. Однако принятие таких критериев за единственные ведет к абсолютизации узкого направления в искусстве — линии Марселя Пруста и Дж. Джойса, истоки которого в конечном счете во многом восходят к русской литературе второй половины XIX века.

Как известно, в произведениях писателей-модернистов используются некоторые приемы психологического анализа, разработанные, в частности, и Толстым. Однако если у Толстого «диалектика души», проникновение в глубинные процессы психики служит прежде всего для раскрытия объективной реальности, то для представителей литературы «потока сознания» факты объективной реальности являются лишь случайными поводами для экскурсов в область психического и подсознательного. Такое искаженное «развитие» поисков Толстого в области психологического анализа действительно чуждо Шолохову, хотя он, судя по ироническому замечанию В. Кожина, своеобразно использует некоторые приемы модернистов. Анализируя известный эпизод из романа «Поднятая целина», автор замечает: «Можно сказать, что Шолохов тоже изображает „поток сознания“ крестьянина Кондрата Майданникова. Но этот „поток сознания“ имеет необычные, парадоксальные, с точки зрения искусства прустовского типа, причины и исход: Майданников трудно и даже мучительно решает вопрос... о вступлении в колхоз! Замечателен по своей сложности и внутреннему богатству сам путь переживаний. Кондрат то вспоминает о своих ягнятах и козлятах, которых ждет новая судьба в коллективном хозяйстве («А куда же ягнят, козлят сведем? Ведь им хага теплая нужна, большой догляд...»), то жаждет обратиться ко всем людям мира, выражая это в наивной мечте: „Сделать бы такой высоченный столб, чтобы всем вам выдать его было, влезть бы мне на макушку этого столба...“»²⁴

Этот монолог, в котором Майданников переходит от будничных бытовых забот к размышлениям о человечестве, резко отличается от нарочито сумбурных хаотических описаний большой человеческой мысли, упрямо блуждающей вокруг какой-нибудь незначительной гипертрофированной в воображении детали. И дело тут заключается, в первую очередь, не в технических приемах описания человеческой психики, а в выборе объекта описания. Патологический интерес к изображению ущербного и болезненного, связанный несомненно с широким распространением фрейдизма на Западе, наглядно проявляется в творчестве Пруста и Джойса, Кафки и Камю. Но можно ли рассматривать (даже учитывая некоторые их достижения в области психологического анализа) произведения этих и других модернистов в качестве эталона при оценке всех литературных явлений XX века? Если последовательно проводить эту точку зрения, то большинство крупнейших современных писателей, таких, как Томас Манн, Ромэн Роллан, Арагон, Стейнбек и многие другие, окажутся «отлученными» от психологизма. Относится это также и к такому выдающемуся художнику XX века, как Хемингуэй. На его примере особенно ясно видно, к чему может привести отсутствие воображения и элементарной читательской подготовленности. В рассказе «Кошка под дождем», исполненном глубокого драматизма, можно при желании увидеть лишь изложение того, как кошка перекочевала из-под дождя в уютный номер американцев, или в рассказе «На Биг-Ривер» обнаружить только «хроникерские» зарисовки рыбной ловли. Согласно взглядам Мучник, нам следовало бы обвинить и Хемингуэя во всех «грехах», приписываемых ему Шолохову: и в нежелании «смотреть во внутрь», и в преимущественном описании действий по сравнению с внутренним миром человека. Но при этом мы упустили бы то, что представляет собой нечто большее, чем просто литературный прием: психологический подтекст, искусство которого было доведено до совершенства Чеховым и прочно вошло в арсенал художественных достижений мировой литературы. Если писатели-натуралисты (а кстати, при всех отличиях, и приверженцы «нового романа») очень часто лишь фиксируют образы окружающего мира или если их антиподы — писатели-модернисты — пытаются проникнуть в сферу духовного, игнорируя реальную действительность, то писатели-реалисты, принимая за основу явления материального мира, стремятся художественно анализировать их и проникать в их сущность. Через внешнее познается внутреннее. Хемингуэй писал: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над по-

²⁴ В. Кожин о в. Реализм и действие в современной литературе. «Иностранная литература», 1963, № 5, стр. 184—192.

верхностью воды».²⁵ И как бы перекликаются с этим впечатляющим сравнением простые и ясные слова Шолохова: «Хочется мне... не все разжевывать, оставить читателю место для размышления, для домысла».²⁶

Буквально в нескольких строках рассказывает Шолохов о припадке с Григорием Мелеховым после боя с матросами, но эпизод этот никогда не забудется читателем. И не только благодаря изобразительной силе шолоховского таланта, позволяющей воочию увидеть изуродованное болью лицо Григория и услышать его надорванный дикий крик, но и потому, что в этом минутном срыве мы угадываем глубокую внутреннюю трагедию. В этом предельно лаконичном эпизоде, в нескольких скупо отобранных, но сверкающих деталях, в отрывистых выкриках Мелехова: «Братцы, нет мне прощения!.. Зарубите, ради бога... в бога мать... Смерти предайте!» — психологической убедительности больше, чем во многих книгах модернистов-психоаналитиков.

Но не одни только поиски художественной выразительности вели больших художников прошлого (в том числе Толстого) и современности (в том числе Шолохова) к изображению «человеческих действий», вызывающих у американского критика очевидное презрительное отношение. При всем интересе к внутреннему миру отдельной личности истинный реалист рассматривает жизнь как деятельность людей, деятельность, в конечном счете целенаправленную, устремленную к преобразованию бытия. Ведь только сознательно становясь на позиции субъективного идеализма, можно защищать приоритет духа по отношению к материи. Возвращение реакционных философских исканий Толстого сближает современных буржуазных ученых с теми русскими либералами, к которым были обращены гневные слова Ленина: «Разве это не обход тех *конкретных* вопросов демократии и социализма, которые Толстым *поставлены*? Разве это не выдвигает на первый план того, что выражает предрассудок Толстого, а не его разум, что принадлежит в нем прошлому, а не будущему, его отрицанию политики и его проповеди нравственного самоусовершенствования, а не его бурному протесту против всякого классового господства?»²⁷

Объективный смысл творчества Толстого часто находился в противоречии с его философией; у писателей социалистического реализма и у Шолохова в частности он органически связан с их мировоззрением. В этом состоит действительное серьезное различие между двумя писателями, но оно совершенно не оправдывает тех выводов, которые делает Мучник и в правильности которых она пытается убедить читателя.

Впрочем, в этой связи можно было бы отметить и другую крайность: в прогрессивной зарубежной литературе имели место случаи невольного принижения Толстого в сравнении с Шолоховым. Румынский литературовед Витнер, справедливо подчеркивая «огромное социальное и этическое значение» «Тихого Дона», бросает далее такое замечание: «Оценка прошлого Толстым привела его к религиозному фатализму, в то время как в произведениях Шолохова мир показан в состоянии прогресса и в направлении цели, подсказанной ему».²⁸ При кажущейся справедливости приведенного замечания оно необъективно по существу, так как игнорирует исторический подход к противоречиям великого русского писателя. Очень верным представляется суждение по этому вопросу американского критика Сэмюэла Силлена: «Было бы бесполезным спорить о превосходстве одного романа над другим, ибо мысли и чувства, отличающие их, имеют своими корнями совершенно различные эпохи. Если роман Толстого является вершиной прогрессивного искусства XIX века, то роман Шолохова показывает новые горизонты жизни, открывшиеся в современную нам эпоху».²⁹

Что же касается рассуждений Мучник, то в них привлекает внимание еще одна проблема, часто обсуждаемая в западной литературе. Известно, что идеологи буржуазии выдвигают обвинение в том, что коммунисты стремятся к нивелировке личности, к растворению индивидуальности в обезличенной массе. Неосновательность подобного обвинения опровергается и многочисленными суждениями Маркса, Энгельса и Ленина по вопросу о гармоническом развитии личности при коммунизме, и положениями Программы КПСС, и самой практикой коммунистического строительства.

Мучник же стремится прочесть «Тихий Дон» так, чтобы он мог служить целям антикоммунистической пропаганды. Имея в виду это произведение, она пишет: «Во все времена судьба личности находилась в фокусе внимания. Теперь эта судьба показана как несущественная. Только группа имеет значение».³⁰ И снова

²⁵ Э. Хемингуэй. Избранные произведения в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1959, стр. 188.

²⁶ Дир. Разговор с Шолоховым. «Известия», 1935, № 60, 10 III.

²⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 16, стр. 297.

²⁸ Jon V it n e r. M. Solohov.

²⁹ «Интернациональная литература», 1941, № 11—12, стр. 327.

³⁰ Н. М u c h n i c k. Tolstoy and Sholokhov, p. 29.

противопоставляет Шолохова Толстому. Хотя это утверждение, взятое само по себе, и не заслуживает серьезного разбора, оно затрагивает ряд существенных вопросов: о роли личности в истории, о взаимоотношении индивидуума и массы в «Войне и мире» и в романах советских писателей.

Итак, американский критик стремится убедить читателя, что коммунистическое общество полностью подчиняет личность и подавляет ее. Но утопичность мелкобуржуазных анархических представлений о свободе воли, о независимости человека от общества, порожденных эпохой развивающегося капитализма, доказана не только марксистами — она де факто признается теперь, в период кризиса империализма, и буржуазными теоретиками. И вот на смену одной крайности пришла другая. Какую же новую свободу индивидуума может предложить теперь западная буржуазная философия своей разувверившейся аудитории? Человек бессилен и беспомощен, утверждают, например, экзистенциалисты; он одинок во враждебном ему обществе и чуждом мире, где единственной реальной перспективой для него остается смерть. Если даже допустить, что литература имеет право поддерживать такой, по меньшей мере ущербный взгляд на жизнь, то и тогда нельзя согласиться с тем, чтобы распространение этого взгляда стало главной заботой литературы.

Проблема соотношения человека и общества, уже начиная с Радищева, была одной из центральных для русской литературы. Но, может быть, с наибольшей силой она разработана именно в творчестве Толстого, который художественно отразил диалектику единичного и всеобщего, показав, как бесчисленные, но неповторимо разные источники наполняют огромное народное море. В его произведениях и особенно в «Войне и мире», как пишет советский исследователь, «индивидуальные судьбы основных героев подчинены большим проблемам народной жизни, становясь непосредственным выражением центральных конфликтов эпохи. Зависимость „частного“ от „общественного“ выступает с невиданной конкретностью. Семейные, интимно-психологические коллизии, внутренние переживания героев — все это раскрывается в необычайно широкой системе социальных отношений и связей. Народ присутствует в каждом из романов Толстого не только непосредственно, зримо, но и незримо. Он непрерывно, неотступно живет в сознании самого художника».³¹

Эти слова могут быть отнесены и к Шолохову.

Единый, подчас стихийный, революционный порыв широчайших масс народа в годы гражданской войны настолько поразил воображение некоторых художников слова, что действительно в некоторых случаях можно было бы говорить об утрате внимания писателей к судьбе отдельной личности. Примером этому могут служить «Падение Даира» Малышкина или «Россия кровью умытая» Артема Веселого, но допустимо ли упрекать в этом Шолохова? Если в раннем варианте «Тихого Дона» — «Донщине» — писатель собирался выдвинуть на передний план исторические события — судьбу казачества в переломную эпоху, то в окончательной редакции книги, не отказываясь и от поставленной ранее задачи, он решает ее посредством изображения индивидуальных жизненных путей своих героев. «И у Шолохова и у Толстого нет двух сюжетов, исторического и личного, а есть один сюжет — раскрытие смысла эпохи через судьбу человека. Нет принесения в жертву историческому сюжету личных судеб, а есть органическое их единство».³²

Справедливости ради следует указать, что подавляющее большинство буржуазных литературоведов не разделяет ни точки зрения Струве и Слонима, ни точки зрения Мучник. Даже в тех случаях, когда отдельные авторы послушно следуют за Мучник, они все же не могут не признавать внутренней психологической силы и исторической глубины «Тихого Дона». Так, американский литературовед Джордж Риви, хотя и заявляет, что Шолохов «в известном смысле (!) является хроникером», однако тут же оговаривается: «...но как художник он создает убедительные живые характеры, и поступки его персонажей определяются не только историей, но и их индивидуальностью».³³

Наиболее вдумчивые исследователи сопоставляют Шолохова с Толстым, соблюдая известный такт, — в том числе даже те из них, кто в общем занимают недружественную позицию по отношению к советской литературе. Французский критик Дарья Оливье пишет: «Говорят, что это произведение (т. е. «Тихий Дон». — А. Б.) является „Войной и миром“ XX века. И действительно, в нем можно найти чередование картин мирной и военной жизни; так же справедливо и то, что Шолохов усвоил некоторые толстовские приемы характеристик: стремление не оставлять в тени ни одного персонажа, использование мелких деталей для индивидуализации, таких, как взгляд или жест. Но у Шолохова — собственный оригинальный гений. Его литературные искания и его творчество, так же как и вся советская

³¹ Т. Мотылева. О мировом значении Л. Н. Толстого. «Советский писатель», М., 1957, стр. 279—280.

³² М. М. Кузнецов. Советский роман. Очерки. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 266.

³³ G. Reavey. The River of their Destinies. «Saturday Review», 1961, vol. 44 № 7, p. 20.

литература, часто отдаляются от классического русского романа, позволяя ему создавать свой особенный мир.³⁴ Созвучное мнение высказывает и Э. Симмонс: «Есть немало толстовского в эпическом спокойствии Шолохова, в удивительном реализме описаний „Тихого Дона“, в выдержке и в чувстве меры, в тонких контрастах и параллелях, в простоте его образов и характеров... Наконец, подобно Толстому, Шолохов не способен ни на какие компромиссы — это независимый художник, решивший идти по избранному пути».³⁵ Эта последняя фраза особенно многозначительна, если учесть, что она исходит из-под пера человека, затратившего немало сил на то, чтобы убедить западного читателя в якобы конъюнктурном характере советской литературы и полной зависимости наших писателей от «директив сверху». Подчеркивая творческую оригинальность Шолохова, Симмонс добавляет, что его «новаторская сила идет от единства авторской творческой индивидуальности и предмета изображения».³⁶ В эту не совсем ясную формулу автор вкладывает мысль о близости писателя к изображаемой им действительности, об органической связи художника с окружающей природой, со всем укладом жизни, которую он описывает.

«Тихий Дон» сопоставляется зарубежными критиками не только с эпопеей Толстого, но и с другими его произведениями, из которых чаще они выделяют «Казак». «Быть может, читая и перечитывая именно эту повесть, — пишет французский критик Б. Метцель, — Шолохов почувствовал свое призвание и ощутил желание изобразить жизнь и нравы этих людей, которых Толстой открыл сто лет назад, когда он служил на юге России в армии. Однако Толстой смотрел на них отчасти глазами постороннего, он видел в них экзотические существа, идеализировал их характер, делал из них персонажей, разумеется, жизненных и правдивых, но несколько символических, противопоставляя их герою романа Оленину, которому общение с ними помогает преодолеть моральный кризис. Шолохов же хотел показать этих же самых казаков в их повседневной жизни, восстановить их историю, показать их в подлинном свете».³⁷ Здесь можно было бы указать на то, что Метцель не делает различия между кубанскими казаками у Толстого и донскими — у Шолохова, но так как это сопоставление у него эпизодично, различие это практически не важно. Дальнейший ход рассуждений автора статьи приводит его опять-таки к сопоставлению «Тихого Дона» с «Войной и миром». Напомнив, что произведение Шолохова «сразу же принесло ему известность и поставило его в первый ряд русских писателей и, быть может, всех писателей нашего столетия», автор пишет далее о романах-эпопеях Толстого и Шолохова: «Их роднит ряд черт. Военные факты изображены в „Тихом Доне“ с таким же стремлением сохранять беспристрастность. Как Толстой, так и Шолохов, наряду с вымышленными героями, выводят исторические персонажи (таковы, например, генерал Корнилов или большевик Подтелков). Автор (Шолохов, — А. Б.) не раз приводит тексты документов, относящихся к событиям описываемой эпохи, и это делает еще более увлекательным чтение произведения, замечательного уже тем, что оно есть повесть о пережитом. Жизнь бьет ключом в этой книге, написанной богатым и сильным языком и изобилующей оригинальными образами...»³⁸

Убедительны и интересны рассуждения немецкого литературоведа Надежды Людвиг в ее работе «Изображение роли народа в „Войне и мире“ и в „Тихом Доне“». К вопросу о традициях классического реализма в социалистическом реализме».³⁹ Она пишет о том, что если у Толстого социальные конфликты, несмотря даже на всю их остроту, выступали как нечто подчиненное общенациональным задачам, то в «Тихом Доне» они играют основную движущую роль во всем повествовании. Развитие социального самосознания народных масс, изображаемое с такой психологической и исторической достоверностью Шолоховым, становится одной из важнейших тем литературы социалистического реализма.

Показательно, что этого же мнения придерживаются и некоторые критики, отнюдь не зарекомендовавшие себя друзьями советской литературы. Французский литературовед Юбер Жуэн может, например, бездоказательно противопоставлять произведения Шолохова «всей литературе ждановского периода», не называя при этом ни одной фамилии и ни одного произведения и не указывая даже на то, какие хронологические рамки устанавливает он для этого «периода». Однако когда он пишет о том, что ему действительно известно, предвзятость уступает место объективному анализу. Как бы солидаризируясь с П. Людвиг, французский критик гово-

³⁴ Daria Olivier. Le cosaque de lettres: Mikhail Cholokhov. «Réforme», 1960, 19 III, p. 6.

³⁵ E. Simmons. An Outline of Modern Russian Literature. 1880—1940. Ithaca, 1944, p. 105.

³⁶ E. Simmons. Russian Fiction and Soviet Ideology, p. 214.

³⁷ B. Metz el. Mikhail Cholokhov. «Gazette des lettres», 1947, 15 XI.

³⁸ Там же.

³⁹ N. Ludwig. Die Darstellung der Rolle des Volkes in «Война и мир» und «Тихий Дон». Zur Frage der Traditionen des klassischen Realismus im sozialistischen Realismus. «Zeitschrift für Slavistik», 1958, Bd. III, H. 2—4, S. 543—567.

рит, что Шолохов «показывает трудность рождения нового человека в сердце человека старого», что основной эпической чертой «Тихого Дона» является изображение бредущих тропинками революции «казацких масс, у которых в результате тяжелых раздумий пробуждается сознание».⁴⁰

Приведенные примеры свидетельствуют о различном отношении зарубежных исследователей к проблеме соотношения творчества Шолохова и Толстого. Но чем же вообще вызван интерес к этой проблеме?

Выше мы говорили о том, что в советское литературоведение проявляется к ней естественное внимание. Однако на Западе специфический характер восприятия русской и советской литературы зарубежным читателем значительно видоизменяет этот вопрос. Толстой — безусловно наиболее известный, наиболее широко читаемый (тогда как Достоевский, может быть, не менее известный, читается в основном интеллигенцией) русский писатель, символизирующий величайшие достижения литературы XIX века, высший взлет русского классического романа. Его творчество становится своеобразным мерилом при оценке особо значительных литературных явлений, и касается это не только чисто художественных достоинств. Сопоставляя Толстого с кем-либо из современных советских писателей, западные исследователи и читатели ищут ответ на вопрос об изменениях, происшедших в мировоззрении и психологии русского человека после революции, о преемственности и новаторстве в нашем искусстве, о национальных традициях и социалистических преобразованиях.

Вот почему сопоставление Толстого и Шолохова далеко выходит за рамки «чистого» литературоведения, вторгаясь в сферу этических, социальных и политических категорий. Вот почему для нас так существенно, что в десятках суждений прогрессивных и просто честных деятелей литературы и культуры за рубежом Шолохов оценивается как достойный и самобытный продолжатель традиций Толстого, наполняющий их новыми идеями и новым содержанием. Вот почему, наконец, реакционные исследователи стремятся или же резко противопоставить этих двух писателей, или же объявить их несоизмеримыми величинами.

2

Интерес зарубежных литературоведов к проблеме эпического в творчестве Шолохова проявлялся сначала в сопоставлениях с Толстым самого общего характера. Характеризуя сходные черты «Войны и мира» и «Тихого Дона», Доминик Ферландес выделяет следующее: «... многообразие персонажей и событий, воспроизведение частной и общественной жизни, чередование жанровых картин и фресковой живописи, широкая, открытая, без всякой потаенности, манера письма».⁴¹ Критик указывает, однако, далее, что «следовало бы, впрочем, отметить и различия: более народный стиль Шолохова, крестьянскую сочность его метафор; в нем меньше спокойной ясности, чеканка его более груба, как и подобает летописцу жестокой гражданской войны».⁴² Морис Шевардьё указывает на три особенности, составляющие эпический характер «Тихого Дона»: длительную протяженность во времени, исторический размах событий и художественную объективность изложения. «Это произведение следует называть романом-эпопеей», — заключает автор.⁴³ «Figaro littéraire» считает, что, «подобно Гоголю и другим своим великим предшественникам, Шолохов — художник грандиозного, и подчеркивает исключительное разнообразие характеров и конкретность детализации в повествовании».⁴⁴ Монументальность четырех книг «Тихого Дона» заставляет аргентинского критика говорить о том, что они «производят впечатление огромных классических фресок».⁴⁵ Очень многие критики склонны считать главной чертой, определяющей эпичность «Тихого Дона», глубокий историзм романа, сочетающийся с богатейшим творческим вымыслом. Показательно в этом отношении следующее заявление шведа Нильса Экдала: «Как историческая панорама роман Шолохова непревзойден. Он соединяет величайшую историческую правду с неиссякаемой фантазией...»⁴⁶ Во многих статьях и рецензиях упор делается главным образом на структурные и композиционные особенности романа. Польский литературовед Ева Корженевская считает, что «всестороннее освещение жизни казачества достигается Шолоховым благодаря художественной связи между различными линиями повествования, сосредоточенного в основном вокруг семьи Мелехова», и тем, что «даже изображая группы, автор никогда не говорит о них

⁴⁰ H. Ju in. Le cosaque Cholokhov et le nouveau réalisme soviétique. «Critique», 1961, t. 17, № 165, févr., pp. 132—141.

⁴¹ D. Fernandez. «Le Don paisible» par M. Cholokhov. «Expresso», 1960, № 496, 15 XII, p. 43.

⁴² Там же.

⁴³ «Lettres nouvelles», 1959, t. VII.

⁴⁴ «Figaro littéraire», 1959, 18 VII.

⁴⁵ «Иностранная литература», 1961, № 2, стр. 276.

⁴⁶ Архив иностранной комиссии ССН.

как о едином целом, но выделяет несколько наиболее характерных фигур и таким драматизированным способом пластично рисует людей».⁴⁷

Сущность эпического в «Тихом Доне» проявляется, по мнению ряда критиков, наиболее отчетливо при сопоставлении этого произведения с другими романами, написанными на ту же тему. Так, Роже Бюрен обращается к творчеству Фадеева, считая, что обоих писателей вдохновляли исторические события революции и гражданской войны. Сравнение книг этих двух писателей помогает «лучше оттенить их различия. Прежде всего надо раз и навсегда усвоить, что сходство сюжетов совершенно не исключает разнообразия талантов. Роман Шолохова как бы течет подобно широкому величественному потоку; „Разгром“ же Фадеева подобен течению капризной реки».⁴⁸

Помимо этих, в общем справедливых, но частных наблюдений, существуют попытки, с одной стороны, дать более общие характеристики проблемы эпического в советской литературе, а с другой — более детальный анализ «Тихого Дона». С этой точки зрения в обстоятельной и вдумчивой статье Клода Фриу в журнале «Егоре» «Размышления о советской литературе» содержится, в частности, рассуждение о некоторых тенденциях в развитии жанров советской литературы и попытка осмысления этого процесса. Одной из основных особенностей нашей литературы автор считает то, что «в основе ее лежит эпический принцип. Стремление к широкой монументальной фреске свойственно и роману, и поэзии, и советской драматургии... Стремлением к эпосу объясняется также относительное преобладание прозы в советской литературе и особое развитие романа как жанра... Страсть к эпическому и героическому приходит в упадок или уже исчезла во многих современных литературах; но в СССР ее источником является несомненно размах событий, пережитых одним поколением... В основном — это грандиозная, неисчерпаемая хроника сорока лет истории... К тому же советская литература проникнута страстностью, поисками добра, что является обычно классическим мотивом в эпопею».⁴⁹

Клод Фриу несомненно прав, когда рассматривает в качестве одного из основных источников эпического самое историю, грандиозные события национального и международного значения, являющиеся поворотным моментом в жизни народа, однако для выявления сущности эпоса одного этого недостаточно, а ссылка на «страстность» и «поиски добра», присущие нашей литературе, несколько абстрактны и не помогают раскрытию исторической, социальной и художественной специфики советского эпоса.⁵⁰ Возможно, одна из наиболее характерных черт, определяющих особенности эпических произведений, состоит в глубоком и осознанном убеждении наших писателей в том, что народ — истинный творец истории. Если исторический фатализм Толстого мешал ему подчас раскрыть именно эту сторону вопроса, то марксистское мировоззрение советских художников действительно способствует этому раскрытию.

Интересные, хотя и ограниченные лишь кругом литературоведческих проблем рассуждения об эпических особенностях «Тихого Дона» содержатся в статье Давида Стьюарта «Эпическое в структуре и значении „Тихого Дона“ Михаила Шолохова». Автор пишет, что это произведение «является эпосом в самом прямом смысле этого слова... и не только потому, что включает в себя традиционные мотивы героической поэзии: любви, мести и личного героизма; это — эпос как по самому содержанию, так и по языку».⁵¹

Остроумно, но, по-видимому, лишено реального основания замечание о том, что «Тихий Дон» является реминисценцией мирового народного эпоса о блужданиях героя и возвращении его домой. При всей соблазнительности сравнения Григория с Одиссеем правомерность его весьма сомнительна. С другой стороны, нельзя не согласиться с автором, когда он выделяет эпический страстный патриотизм, наполняющий всю книгу, как черту, характеризующую не только моральный облик писателя, но и определяющую жанровые особенности произведения. Одним из доказательств эпичности «Тихого Дона» служит, по мнению Стьюарта, его первоначальное название — «Донщина», которое непосредственно ассоциировалось с древнерусским эпическим произведением «Задонщина». Однако «Донщина» была лишь замыслом,

⁴⁷ Ewa Korzeniewska. Mihał Szolohow. «Kuźnica», 1947, № 32.

⁴⁸ «Ce soir», 1950, 8 II.

⁴⁹ Claude Frioux. Réflexions sur la littérature soviétique. «Europe», 1957, № 11—12.

⁵⁰ Еще Белинский писал, имея в виду эпопею древних: «...посему общенародная война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его... истории и имела влияние на всю его последующую жизнь, — такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпопеи» (В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 38).

⁵¹ David Stewart. Epic Design and Meaning in Michail Sholochov's «Silent Don». «Queen's Quarterly», 1960. vol. LXVII, № 3.

от которого писатель сильно отклонился впоследствии, и черты сходства с «Задонщиной», если и существовали, не получили достаточно конкретного выражения.

Этому утверждению противоречит, наконец, свидетельство самого Шолохова: «Начал я писать роман в 1925 году. Причем первоначально я не мыслил так широко его развернуть. Привлекала задача показать казачество в революции». Но, продолжал далее писатель, «для читателя останется непонятным — почему же казачество приняло участие в подавлении революции? Что это за казаки? Что это за Область Войска Донского?.. Поэтому я бросил начатую работу. Стал думать о более широком романе».⁵² Мы видим, таким образом, что мысль о создании эпического произведения возникла у Шолохова не сразу, а лишь в процессе работы, в результате стремления обнаружить истоки событий, которые первоначально привлекли к себе его внимание.

В статье Стьюарта даются конкретные примеры, характеризующие эпичность «Тихого Дона». Подчеркивается длительность действия, многоплановость повествования. Автор стремится отыскать приемы, специфичные для народного эпоса, такие, как анафоры, параллелизмы, повторы. Не случайным считает автор и то, что Григорий и Аксинья встречаются у Дона три раза или что дважды затмевается солнце и т. д.

В этих своих рассуждениях Стьюарт отдает дань узкому пониманию термина «эпическое», при котором за основу принимаются античные критерии. Этот взгляд, распространенный в западной критике и имеющий отдельных последователей в советской, приводит порой исследователя к нескольким наивным выискиваниям «собственно эпических» деталей. Так, В. Днепров пишет: «Как и во всяком эпосе, в „Тихом Доне“ сочетается вероятное и невероятное»⁵³ — и поясняет, что поскольку Шолохов не мог обращаться к «языческим или християнским богам», он пантеистически одухотворяет природу, наделяя ее даром предсказывать и предопределять события или же участвовать в них. Даже оставая в стороне явно неудачные примеры (Стьюарт ссылается на черное небо и черное солнце в момент гибели Аксиньи как на один из фактов, свидетельствующих о своеобразном анимизме Шолохова, в то время как в данном случае это лишь отражение внутреннего субъективного мировосприятия потрясенного героя, а не объективное видение мира), плодотворнее было бы, по нашему мнению, говорить в этой связи о фольклорной традиции в творчестве Шолохова и рассматривать в качестве компонента эпического не отдельные художественные образы, навеянные народным творчеством, а использование этой традиции в целом. В таком случае исследователю не было бы нужды отыскивать отдельные мифологические мотивы в произведении для доказательства его эпического характера: он мог бы сделать это на значительно более широком материале.

В зарубежной критике часто раздаются упреки в адрес автора «Тихого Дона» за якобы допущенные им «длинноты», «растянутость», неумеренное использование исторических материалов, излишнюю детализацию описаний. Показательно, что первое издание книги на английском языке было произвольно сокращено издателями, правда — не столько по эстетическим, сколько по политическим соображениям.⁵⁴ Стьюарт же, напротив, рассматривает эти мнимые недостатки как органические, жанрово обусловленные элементы эпоса. «Следует помнить, — утверждает он, — что „Тихий Дон“ был написан для участников Великой Октябрьской революции и их потомков, так же как „Илиада“ была пропета для тех греков, которые хотели, чтобы сохранился героический отчет о делах их предков» (стр. 420). Восприятие истории и быта народа, какие бы исторически различные художественные формы оно ни принимало, остается характерной особенностью эпического произведения, и когда Шолохов с гордостью говорил о том, что ему «лестно быть бытописателем», он имел, возможно, в виду и эту сторону вопроса.

Подобно многим своим коллегам, Стьюарт подчеркивает народность «Тихого Дона», рассматривая ее в качестве одного из основных факторов, определяющих эпичность произведения. Именно эта особенность и отличает роман Шолохова от современной западной литературы, свидетельствующей о том, что разрыв между писателем и народом в условиях буржуазного общества почти непреодолим. Быть может, слегка схематизируя и сгущая краски, но в общем очень правильно и тонко, исследователь, анализируя специфичность шолоховских героев, пишет: «Мы привыкли в западной литературе к характерам крайним: с одной стороны, это — исключительно искусственные интеллектуалы или же, с другой — грубые, бездумные, brutальные персонажи без малейших проблесков сознания. Это, конечно, неизбежно, когда писатели и интеллигенция, для которой они пишут, отчуждены от остального общества и вынуждены либо искать удовлетворения в своем, отгорожен-

⁵² «Известия», 1937, 31 XII.

⁵³ В. Днепров. К истории романа. «Ученые записки Борисоглебского пед. института», 1956, вып. 1. См. его же статью. «Некоторые вопросы теории романа» («Звезда», 1956, № 9).

⁵⁴ Подробнее об этом см.: D. H. Stewart. «The Silent Don» in English. «The American Slavic and East-European Review», 1956, Apr., pp. 265—275.

ном от всех остальных объединении, либо стремиться быть признанными в социально низших кругах, хотя отчуждение от этого не уменьшается» (стр. 421). Несмотря на барственность тона по отношению к «низшим кругам» и недооценку прогрессивной литературы, преодолевшей эту отчужденность, автор, как нам кажется, справедливо подчеркивает роль социальных отношений, сказывающихся не только на идеологических, но и на художественных особенностях литературного произведения. Развивая свою мысль об эпическом характере «Тихого Дона», он пишет далее: «Шолохову повезло, что он создал „Тихий Дон“ в таком обществе и для такого общества, которое находится в состоянии однородности и одобряет связь искусства с жизнью. Поэтому чувствуется, что это произведение, так же как и эпопея Гомера, является отражением народной жизни и культуры, что оно одновременно велико и народно, что его эстетические и этические компоненты нерасторжимы — сочетание, почти никогда не достигавшееся западными писателями XX века».

Несомненно однако, что общественные условия не могут полностью определять специфику художественного творчества того или иного писателя. Сравнивая «Тихий Дон» с такими произведениями, как «Хождение по мукам» А. Толстого и «Доктор Живаго» Б. Пастернака, которые при всем их внутреннем глубоком различии объединяются общей тематикой — изображением исторических изменений периода революции и гражданской войны, можно отметить и еще одну, частную черту, позволяющую говорить о некотором сходстве главных героев: об их трагической раздвоенности перед лицом объективных противоречий эпохи, об их мучительных нравственных колебаниях. Но сказать только об этом — значит занять позицию поверхностного наблюдателя. Вот почему некоторые размышления Стюарта о «Тихом Доне» чересчур расплывчаты и могут быть в равной степени отнесены к упомянутым романам Толстого и Пастернака, ссылка на которые стала в зарубежном литературоведении традиционной в работах об эпопее Шолохова. Он пишет, например: «Это — эпическое повествование о поисках смысла жизни и счастья. Жизнь человека сложнее жизни цветка, она связана с понятиями преступления и наказания, греха и искупления, действия и ответственности. И конец человеческой жизни есть точный человеческий отчет за нее» (стр. 428). Но одни только морально-этические категории, взятые в отрыве от социальных, не могут помочь разобраться в причинах коренных изменений в психике и судьбах людей, прошедших сквозь горнило социалистической революции. Как встретили герои этих произведений суровое испытание, уготованное им историей?

Офицер Рощин обеспокоен судьбой России и готов бороться за ее спасение и сохранение ее исторического единства, как он его понимает. Но Рощин не видит, что «единая Россия» — всего-навсего иллюзия, что страна раздирается на деле бескомпромиссными классовыми противоречиями, которые могут быть разрешены лишь путем коренной ломки старого государства, что революция — это не разгул стихийных сил, а реальное воплощение народных чаяний. И лишь тогда, когда он начинает понимать и верить в то, что цели народных масс соответствуют истинным целям конкретной, а не абстрактной России, его раздвоенность снимается, и перед ним открываются двери новой жизни.

У казака Мелехова, хотя он и храбро сражался на фронтах первой мировой войны, возвышенно-патриотических настроений не было. Но и у него есть дело, которому он готов честно служить: интересы Области Войска Донского, воспринимаемые им опять-таки недифференцированно, без учета социальной расчлененности казачества. Эти узкие и, по существу, утопические цели вступают в противоречие с целями общенародными, и преодолеть его до конца Григорию так и не удается, хотя, прослеживая извилистую жизненную дорогу Григория Мелехова, мы видим и чувствуем, что временами она соприкасается и могла бы слиться с общенародным путем.

Юрий Живаго прежде всего индивидуалист, и уже поэтому его стремление наступать твердый берег посреди бурлящего моря революции заранее осуждено на провал. И ему не чужды рассуждения о благе народа и о будущем России, но попытка или даже попытаться понять общенародные цели ему не дано. При всем глубоком различии в их психологии и судьбах герои Шолохова и А. Толстого близки в том, что они ищут большую общую правду, сознательно или неосознанно связывая поиски «смысла жизни и счастья» одного человека с интересами народа. Действительная же трагедия Живаго состоит в том, что он ищет лишь свою индивидуальную «правду», лишь свой «смысл», только свое личное и потому уже несбыточное счастье.

Игнорирование Стюартом социологических категорий особенно очевидно при анализе образа главного героя «Тихого Дона» и приводит к тому, что, несмотря на обилие фраз, декларирующих «человечность» этого героя, его поступки объясняются автором статьи недостаточно убедительно, а порой схематично и абстрактно.

В целом же статья Стюарта содержит много интересных наблюдений и размышлений, его отношение к Шолохову благожелательное и переходит в восторженное. Он называет Шолохова «первым великим художником русской земледельческой жизни с точки зрения имело этой самой жизни, а не с точки зрения аристократии или интеллигенции» (стр. 430).

Вместе с тем в чисто научный казался бы разговор об особенностях «Тихого Дона» как произведения эпического врываются и такие голоса, которые стремятся использовать эту проблему в качестве предлога для того, чтобы преуменьшить значение Шолохова.

Делаются различные попытки опровергнуть эпический характер «Тихого Дона». В некоторых случаях, как мы это уже видели ранее, читателю настойчиво внушается, что книга эта — не эпос, а всего лишь хроника, что эпическое повествование подменяется в ней хроникерскими зарисовками. Предвзятые критики стремятся представить ее лишенной идейного и стилистического единства, не поднимающейся до уровня эпопеи, а представляющей скорее многосерийный роман. Французский критик Роже Кийо в статье «От Шолохова к эпопее» легкомысленно — или злоумышленно! — упрекает советского писателя в том, что «Тихий Дон» «создает впечатление скорее переключивания и сопоставления судеб, чем их сплава в едином историческом потрясении, переживаемом русским пародом». ⁵⁵ Антиисторизм и вопиющая антисоциальность слышатся в этом заявлении. О каком эпическом сплаве говорит автор, имея в виду эпоху революции и гражданской войны, разделившую страну на два основных враждующих лагеря и на великое множество противоборствующих сил? Однако, может быть, Роже Кийо желал бы увидеть изображение единого сплава революционного народа? О, нет. Следующая фраза наглядно раскрывает его не столько эстетические, сколько реакционные политические «идеалы»: «„Доктор Живаго“ создает мир гораздо более цельный и завораживающий в своей трагической разорванности». ⁵⁶

По существу тем же целям антикоммунистической пропаганды подчинены и другие, более завуалированные попытки приписать эпическую сущность «Тихому Дону». Так, уже упоминавшаяся Э. Мучник, не решаясь открыто оспаривать эту особенность произведения, все же ставит ее под сомнение, используя неслитую терминологическую спекуляцию. Для «Тихого Дона», заявляет она, характерны черты «примитивного эпоса», состоящие, по ее мнению, в «лиричности, объективности и пабожности». Создав таким образом собственную теорию жанра, исследовательница применяет ее на практике. «Тихий Дон», по ее мнению, «лиричен в том, что он не аналитичен. . . , объективен, так как автор не идентифицирует себя с каким-либо действующим лицом, пабожен, ибо он посвящен безотчетной вере». ⁵⁷

Не так трудно показать, что скрывается за этими наукообразными рассуждениями. Сохраняя видимость объективности, автор пишет о лиричности произведения, но главным образом не для того, чтобы подчеркнуть эту его особенность, а для того, чтобы тут же свысока обвинить писателя в отсутствии у него желания или умения разбираться в сути жизненных явлений. И это говорится о книге, посвященной анализу наиболее сложных и противоречивых событий, характеров и судеб. Искусственность этой надуманной триады проявляется и в трактовке термина «объективность», под которой понимается не правдивое отражение реальной действительности, а формальный литературный прием. И, наконец, третий «козырь» — пабожность. Какие новые семена недоверия хочет она посеять среди своих читателей? Это — попытка обвинить Шолохова, а вместе с ним и всю советскую литературу, в примитивной иллюстративности по отношению к исповедуемым им коммунистическим идеалам. А если это так, продолжает гнуть свою линию американская исследовательница, то советские писатели могут выполнять лишь миссионерскую, проповедническую роль, а самостоятельные открытия в сфере мысли им недоступны. Чем бы ни руководствовались изобретатели теорий вроде теории «примитивного эпоса» — желанием пооригинальничать, снобизмом или откровенной враждебностью, их стремление умалить значение «Тихого Дона» свидетельствует лишь о примитивности одностороннего тенденциозного подхода к явлениям литературы и обречено на провал.

Каждый писатель и каждый философ опирается в своем творчестве на определенное мировоззрение, на те или иные нравственные идеалы, которые могут трансформироваться в процессе его размышлений о мире, но которые все равно имеют свою историческую и социальную основу. Именно коммунистическая идеология дает в наше время наибольшие возможности для писателя, так как она предоставляет ему неизведанные просторы захватывающей и увлекательнейшей темы — темы становления и развития нового человека, человека будущего. И «Тихий Дон», с его осмыслением глубинных процессов, происходящих в человеке и обществе, показывающий, как в самой почве народной зарождаются и тянутся к свету ростки человеческого будущего, как вихри истории опустошают поля, вырывают и ломают стебли, но уже не могут уничтожить посев. — роман этот насыщен подлинно эпическим философским содержанием.

⁵⁵ R. Quillot. De Cholochov à l'épopée. «Preuves», № 118, déc., pp. 86—90.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ H. Muchnik. Tolstoy and Sholokhov. «The Russian Review», 1957, vol. 16, Apr., p. 30.

А. СОЛОВЬЕВ
(Шефичария)

К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КУЛИКОВСКОГО ЦИКЛА («ЗАДОНЩИНА», «ЛЕТОПИСНАЯ ПОВЕСТЬ» И «СКАЗАНИЕ О МАМАЕВОМ ПОБОИЩЕ»)*

Проф. А. Вайян предлагает французским читателям тщательное исследование «Летописной повести о Куликовской битве» и «Сказания о Мамаевом побоище». Он начинает свою статью так: «Это великое и славное событие русской истории, победа Дмитрия Донского над ханом Мамаем в 1380 году, обогатило русскую литературу тремя произведениями, интересными с разных точек зрения...» Мы можем воздать честь автору за то, что он признает Куликовскую битву победой и, таким образом, опровергает странную теорию Я. Фрчека о том, что эта битва была сперва воспринята как «страшное кровопролитие» и лишь после 1480 года ее стали превращать в победу.¹

А. Вайян располагает произведения куликовского цикла следующим образом: на первом месте — «Летописная повесть», на втором — «Задонщина», появившаяся под влиянием «Летописной повести», затем — «Сказание», вызванное к жизни «Задонщиной» и многое заимствующее из нее, но в то же время являющееся и распространенным довольно краткой «Летописной повестью».

Анализируя «Летописную повесть», проф. Вайян ставит своей задачей «реабилитировать» ее по отношению к «Сказанию», аналогично тому, как А. Мазон «реабилитировал» «Задонщину» по отношению к «Слову о полку Игореве». Он отмечает, что «Повесть» «загромождена религиозной фразеологией и риторикой», но все же дает ясный рассказ о событиях: о роли Ягайла и Олега Рязанского, о победном исходе битвы, о поражении Мамаея в 1382 году и о его смерти. «Таков рассказ..., освобожденный от всей религиозной литературы, в которой он купается, но не тонет. Он безупречен...» (стр. 62). В «Повести» особую роль играет помощь разных небесных сил, подчеркнута благочестие Дмитрия, произносящего длинные молитвы, внесены многие цитаты из псалмов и молитв. А. Вайян отмечает сходство риторического стиля «Повести» со стилем Епифания Премудрого, о чем уже писал С. К. Шамбинаго.² Исследователь убедительно опровергает, однако, мнение Шамбинаго о том, что «Повесть» сложилась под влиянием «Жития Александра Невского».

В «Летописной повести» четыре главных героя: Дмитрий и три его противника, «три лютых зверя» — Мамай, Ягайло и Олег Рязанский. Возмущение Дмитрия действиями Олега — это непосредственное возмущение современника. Автор соглашается с Шамбинаго, что фраза: «Литва над нами теперь издевается» — указывает на 1404—1405 годы (годы взятия Витовтом Смоленска) как на время написания «Летописной повести».

В общем, по мнению А. Вайяна, «„Летописную повесть“ нельзя считать ни урядным продолжением церковной литературы, ни подражанием „Житию Александра Невского“; это произведение на случай, восхваляющее величие и престиж Московской Руси, уважение и страх, которые она внушала своим врагам во времена великого князя Дмитрия; написано оно с целью устыдить его слабого преемника» (стр. 75). С этим заключением можно согласиться, по весьма сомнительно утверждение автора, что «Летописная повесть» повлияла на «Задонщину». Доказательств этого автор не приводит.³ По нашему мнению, «Задонщина» была создана в конце 1380 года, еще до смерти Мамаея, и имела целью восхвалить не только Дмитрия Донского, но особенно его двоюродного брата Владимира Андреевича Серпуховского и шурьев последнего, литовских князей Дмитрия и Андрея Ольгердовичей,⁴ из которых второй вернулся в Литву уже в 1381 году

* André Vaillant. Les Récits de Kulikovo: «Relation des Chroniques» et «Skazanie de Mamaï». «Revue des études slaves», 1961, t. 39, pp. 59—89.

¹ Jan Frček. Zdonščina. Staroruský zálozpev o boji Rusů s Tatarý r. 1380. «Práce Slovanského Ústavu v Praze», svazek XVIII, Praha, 1948, pp. 112—113.

² См.: С. Шамбинаго. Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906.

³ Вайян напрасно полагает, что выражение «Летописной повести» (с цитатой из Евангелия от Матфея, 24, 28): «И орлы събпрахуся, якоже естъ писано: Где трупи, ту и орлы» — могло повлиять на фразу «Задонщины»: «орлы восклегчють, а волци грозно воють» (стр. 64). Поэтический образ волков и орлов в связи со сражением встречается, например, и в скандинавской поэзии, а фраза «Задонщины» явно восходит к «Слову о полку Игореве»: «вльци грозу всерожать по яругамъ, орли клетомъ на кости звѣри зовуть».

⁴ А. В. Соловьев. Автор «Задонщины» и его политические идеи. «Труды Отдела древнерусской литературы» (далее: ТОДРЛ), т. XIV, 1958, стр. 183—197. Уже М. Н. Тихомиров правильно отметил, что «Задонщина» была написана до 1393 года,

Не анализируя вовсе «Задонщину», А. Вайян переходит к «Сказанию о Мамаевом побоище», в котором он различает три редакции; он указывает в нем ряд анахронизмов и множество деталей, в точности которых сомневается.⁵ Так, проф. А. Вайян не понимает, «что могло подсказать автору непонятную выдумку об ипогостранных купцах — свидетелях битвы» (стр. 80). Однако следует заметить, что международные купцы пользовались известным правом нейтральности и скорее, чем кто-либо другой, могли рассказать в дальних странах о победе.⁶ По мнению Вайяна, рассказ «Сказания» более подчеркивает роль церкви и дает фантастические подробности: видение Фомы Кадибея и особенно «испытание примет» Дмитрием Боброком. «Эта выдумка подчеркивает гиперболический стиль *Сказания* — это стиль *сказки*, народного рассказа. И другие заимствования принадлежат народной, или точнее, фантастической литературе — авантюриному и рыцарскому роману» (стр. 83). Это утверждение опять голословно: никаких примеров заимствования из рыцарских романов ученых не привел.

Затем он останавливается на некотором сходстве между «Сказанием» и «Задонщиной» и высказывает мнение, что «Сказание» многое заимствовало из поздних списков «Задонщины». Однако приведенные им два примера ближе к Кирилло-белозерскому списку 70-х годов XV века. Нам ясно, что сходство «Сказания» со списками «Задонщины» XVI века объясняется тем, что эти списки сохранили отдельные черты оригинала конца XIV века.

Заключение А. Вайяна довольно неожиданно: «Сказание не есть исторический рассказ: это роман, обработавший исторический материал в духе народных легенд и рыцарской литературы» (стр. 88); он относит «Сказание» к XVI веку, когда в России появились рыцарские романы: Тристан, Девгений⁷ и Бова-королевич. «... Так как был в моде переводной роман, то автор создает аналогичный ему, используя прекрасный русский сюжет; для этого он раскопал старый рассказ *Летописной Повести*, приспособив его к духу времени» (стр. 88).

Это заключение, основанное на личных впечатлениях французского филолога, весьма странно. Что общего между «Сказанием о Мамаевом побоище» и переводными романами о Тристане и о Бове? В «Сказании» отсутствуют два главных элемента рыцарского романа: необыкновенные приключения главного героя и культ прекрасной дамы, т. е. любовный элемент.

Самое странное то, что А. Вайян, используя академическое издание «Повестей о Куликовской битве», ссылается лишь на опубликованные там тексты, совершенно игнорируя подробные комментарии В. Ф. Ржиги и Л. А. Дмитриева. Между тем последний показал, что первоначальный текст «Сказания о Мамаевом побоище» написан до 1431 года и содержит ряд ценных исторических сведений. Обратим внимание также на то, что говорится в «Сказании» по поводу чудесного видения на бее: «Се же слышахом от верного самовидца, иже бе от плыку Владимира Андреевича...»⁸ Через полвека после славной победы неизвестный автор, не довольствуясь «Задонщиной» и «Летописной повестью», постарался разузнать побольше о Куликовской битве от потомков убитых и от немногих бывших еще в живых участников боя. Так, он передал семейные сказания потомков князя Дмитрия Волынского (погибшего на Ворскле в 1399 году), потомков Захарии Тютчева и убитого в бою Михаила Бренкова; в устной традиции рассказы о бое обростали уже легендарными подробностями. Ав-

поскольку в ней упоминается Тырнов как столица (см.: М. Н. Тихомиров. Средневековая Москва в XIV—XV веках. Изд. Московского ун-ва, 1957, стр. 259). Но французскому исследователю это неизвестно.

⁵ Например, по поводу «князей каргопольских и кемских» автор говорит, что Каргополь был известен в XVI веке как место ссылки, а Кемь должна указывать на Белое море. Но достаточно справиться в родословных таблицах Н. Баумгартена (*Orientalia Christiana. Roma, 1934, № 94*), чтобы увидеть, что князья кемские (от другой Кемь) и карголомские были в XIV—XV веках отраслью князей белозерских, а затем исчезли. В летописной редакции «Сказания» (см.: Повести о Куликовской битве. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 86) сказано «Глеб карголомский», что поздние списки заменили на «каргопольский» (см.: Л. А. Дмитриев. О датировке «Сказания о Мамаевом побоище». ТОДРЛ, т. X, 1954, стр. 185—199).

⁶ Ср. в Ипатьевской летописи под 1184 годом: Святослав и Рюрик вышли в поход против половцев, собравшихся напасть на Русь, и «устрестота гости идущь противу себе ис Половецъ» (Полное собрание русских летописей, т. II. СПб., 1908, столб. 635). Гости пользовались свободой передвижения даже во время военных действий. А сведения о Куликовской битве «были получены в Германии из русских торговых кругов» (Повести о Куликовской битве, стр. 376).

⁷ А. Вайян считает, что русский перевод «Девгениева деяния» появился лишь в XVI веке. Но В. Д. Кузмина еще раз подтвердила, что он относится к Киевской эпохе; это видно по его стилю и словарю (см.: В. Д. Кузьмина. Девгениево деяние. Изд. АН СССР, М., 1962).

⁸ Повести о Куликовской битве, стр. 70, 102, 148, 196. Очевидно, от этого старого участника боя автор «Сказания» и получил точный список воевод, бывших в полку князя Владимира Андреевича.

тор разузнал также имена десяти куницов-сурожан, свидетелей победы, шести избранных сторожевых людей, даже стоявшего на страже разбойника Фомы. Как пишет Л. А. Дмитриев, «мы можем утверждать, что в битве на Куликовом поле принимали участие самые разнообразные слои населения»,⁹ и заслуга автора «Сказания», что он это отметил.

Импрессионизм французской школы, стремление основываться лишь на личном впечатлении от данного произведения, полное пренебрежение к доводам русских ученых сослужили плохую службу и Андре Мазоу и Андре Вайяну. Их рассуждения о «Слове о полку Игореве» и о «Сказании о Мамаевом побоище» совершенно неубедительны.

Ф. ПРИЙМА

ЦЕННАЯ МОНОГРАФИЯ О ГЕРЦЕНЕ НЕМЕЦКОГО УЧЕНОГО*

Богатейшее литературное наследие А. И. Герцена тщательно изучается советской наукой: философами, социологами, историками и литературоведами. Количество появившихся в постреволюционную эпоху публикаций и исследований, посвященных различным сторонам жизни и деятельности великого русского писателя-демократа, мыслителя и революционера, исчисляется сотнями. В обширной литературе о прославленном лондонском изгнаннике есть, однако, область, изучение которой находится и поныне в самой начальной стадии развития. Научное значение этой области или проблемы, которую условно можно обозначить словами «Герцен на Западе», не нуждается в особом обосновании, так как постановка ее способствует выяснению не только исторической функции художественного и публицистического наследия писателя, но и более глубокому пониманию одной из важнейших сторон его деятельности, поскольку в ознакомлении Западной Европы с Россией Герцен видел свою миссию. «Пора действительно, — писал он в 1847 году, — знакомить Европу с Русью. Европа нас не знает; она знает наше правительство, наш фасад и больше ничего. . .»¹ В дореволюционном герценоведении названная выше проблема мимоходом затрагивалась лишь в некоторых работах М. К. Лемке² и М. О. Гершензона.³ В советскую эпоху, если не считать некоторых материалов, опубликованных в томах 61—63 «Литературного наследства», проблема эта не освещалась по вполне извинительным, впрочем, причинам: изучение общения писателя с его зарубежными знакомыми, его участие в иностранной прессе, его воздействие на западноевропейское общественное движение и культуру требовало обращения к таким печатным и архивным источникам, которые для наших отечественных исследователей были и остаются малодоступными.

Отраден поэтому тот факт, что в последние годы тема «Герцен на Западе» привлекла внимание ряда зарубежных ученых: Г. Цигенгайста (ГДР),⁴ В. Дювеля (ГДР),⁵ М. Партридж (Англия)⁶ и др. К их числу принадлежит и Эберхард Рейснер, автор рецензируемой книги.

Э. Рейснер собрал большое (хотя ограбленное только печатными источниками) количество материалов, освещающих историю восприятия общественно-литературной деятельности Герцена в Германии более чем за столетие, начиная с 30-х годов прошлого века до наших дней включительно. Подавляющее большинство собранных ма-

⁹ Повести о Куликовской битве, стр. 431.

* Eberhard Reissner. Alexander Herzen in Deutschland. Akademie-Verlag-Berlin, 1963, SS. 447.

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 17.

² М. К. Лемке. Герцен в Европе. «Современный мир», 1906, октябрь.

³ М. О. Гершензон. 1) Герцен и Запад. «Русская мысль», 1907, № 3; 2) Западные друзья Герцена. «Былое», 1907, апрель.

⁴ G. Ziegengeist. 1) Unbeachtete Äusserungen Alexander Herzens über die russische Geistesbewegung 1812—1848. In: «Zeitschrift für Slawistik», 1958, H. 2—4, S. 445 ff.; 2) Über die Bedeutung von A. J. Herzens Schaffen für das progressive deutsche Geistesleben in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts. In: «Zeitschrift für Slawistik», 1962, H. 4, S. 515 ff.

⁵ Вольф Дювель. Черпышевский в немецкой рабочей печати (1868—1889). «Литературное наследство», т. 67, 1959, стр. 163—205.

⁶ Monica Partridge. 1) Alexander Herzen and the English Press. «The Slavonic and East European Review», vol. XXXVI, № 87, London, 1958, pp. 454—470; 2) Alexander Herzen and Lounger Joseph Cowen. M. P. «The Slavonic and East European Review», vol. XLI, № 96, 1962, pp. 50—63.

мецким ученым фактов неизвестно не только широкому читателю, но и литературоведам-специалистам. Стремление автора к тщательному учету фактической стороны вопроса отразилось и на самом построении книги. Вслед за исследованием, занимающим 182 страницы текста, Э. Рейспер дает пространный перечень книг, статей и заметок о русском писателе, появившихся в немецкой печати, а также полную библиографию произведений Герцена, переведившихся на немецкий язык. За библиографическим разделом следует большое «Приложение» (стр. 204—432), в котором наиболее значительные и ставшие библиографической редкостью статьи о Герцене из немецких газет и журналов приводятся текстуально.

Автор рецензируемого труда видел свою задачу не только в подборе и хронологической систематизации большого количества материалов, но и в выявлении внутренней связи между ними, в установлении авторства отдельных анонимных статей, в определении с позиций марксистско-ленинской методологии идейной направленности многочисленных периодических изданий, политической позиции тех или иных немецких критиков. Исследователь стремился проследить процесс восприятия публицистической деятельности и творчества Герцена в связи с закономерностями общественно-политической жизни Германии и установить периодизацию этого процесса, который, по мнению Э. Рейспера, на протяжении более чем столетнего периода состоял из следующих семи этапов: 1) 1850-е годы, когда впервые появляются в немецких переводах такие произведения русского писателя, как «С того берега» (1850), «Письма из Франции и Италии» (1850) и некоторые другие; 2) 1860-е годы, период наиболее обостренной полемики немецкой буржуазной печати с политическими идеями русского писателя-демократа; 3) период, последовавший за смертью Герцена и продолжавшийся до 1905 года; 4) период между русской революцией 1905 года и Великой Октябрьской социалистической революцией; 5) годы 1918—1932; 6) годы фашистской диктатуры; 7) период, наступивший после разгрома гитлеровской Германии и установления народно-демократического строя в Восточной Германии.

Широкой популярностью, которую приобрели произведения Герцена в Германии в 1850-е годы, он был в значительной мере обязан отдельным прогрессивным издательствам и периодическим изданиям, связанным с лучшими традициями революции 1848 года. Э. Рейсперу удалось показать, что не только демократическая, но и буржуазно-либеральная немецкая критика тех лет высоко оценила силу художественного таланта Герцена, проявив при этом большую терпимость к общественно-политическим взглядам русского писателя. И только редкие издания типа клерикальных «Historisch-politische Blätter» осмеливались в то время выражать свою неприязнь к Герцену. Выход в 1854 году в издательстве Гофмана и Кампе немецкого перевода «О развитии революционных идей в России» отдельным изданием⁷ вызвал в буржуазной, а отчасти и в демократической печати Германии появление ряда статей, обвинявших автора в «панславизме». обстоятельному анализу восприятия Герцена в немецкой печати 1850-х годов посвящена первая глава книги Э. Рейспера.

Второй этап характеризуется заметным «ухудшением» отношения к Герцену со стороны немецкой буржуазно-либеральной печати. Автор рецензируемого исследования объясняет это, во-первых, спадом демократических настроений в немецкой публицистике 1860-х годов; во-вторых, усилением радикализма Герцена; в-третьих, неприязнью немецких буржуазных кругов к возраставшему революционному движению в России; в-четвертых, страхом немецкого общественного мнения перед мнимым шовинизмом великого русского демократа. Характеристике нового этапа в восприятии Герцена в Германии посвящены две главы (2-я и 3-я) рецензируемой монографии.

Главы книги 4-я, 6-я и в значительной степени 5-я освещают содержание третьего этапа. В это время (1870—1905), как показывает Э. Рейспер, наблюдается постепенное снижение интереса к Герцену немецкой буржуазной печатью. В 1870—1880 годах продолжалось, однако, довольно интенсивное обсуждение вопроса о связях Герцена и его деятельности с русским революционным движением, которое в печати Западной Европы получило обывательское наименование «нигилизма». Единства взгляда по этой проблеме немецкая буржуазная печать не выработала. Агент русского правительства Н. Карлович в своей работе «Die Entwicklung des Nihilismus» (Berlin, 1879), а вслед за ним и другие авторы всячески «разоблачали» знаменитого русского изгнанника как вдохновителя и родоначальника русского «нигилизма», другие признавали за Герценом лишь косвенное воздействие на развитие революционного движения в России. Для последней точки зрения показательна работа Юлиуса Эккарда «Jungrussisch und Allvländisch» (Leipzig, 1871), пытавшегося противопоставить «классического либерала» Герцена «русскому Робеспьеру» — Чернышевскому. Третий немецкий буржуазный публицист Карл Ольденберг, автор книги «Der russische Nihilismus» (Leipzig, 1888), также стремившийся отделить Герцена от русских «нигилистов», вынужден был признать его, по крайней мере в 1858—1863 годах, революционером, объясняя при этом самые высокие проявления его радикализма

⁷ Первый немецкий перевод названной брошюры Герцена появился в 1851 году в демократическом журнале «Deutsche Monatschrift» (Bd. I, № 1—3; Bd. II, № 5).

«пагубным» воздействием Бакунина. В 1877 году впервые на немецком языке выходит широко известная книга Мальвиды Мейзенбург «Воспоминания идеалистки», в которой, по личным впечатлениям автора, стоящего на твердых демократических позициях, был нарисован обаятельный образ Герцена — человека, художника и политического борца. На фоне шедшего в Германии на убыль интереса к Герцену книга М. Мейзенбург была примечательным и отрядным событием. В обширной литературе о великом русском писателе-гуманисте она продолжает сохранять и до сих пор значение незаменимого мемуарного источника.

Седьмая глава книги «Герцен в оценке немецкой социал-демократии» хронологически примыкает отчасти к трем предшествующим главам, но имеет вполне самостоятельное значение. На освещении роли и значения издателя «Колокола» в немецкой социал-демократической печати в известной мере отразились как критические замечания Ф. Энгельса о герценовской оценке русской крестьянской общины, так и напряженные отношения, существовавшие между К. Марксом и Герценом. Немецкая социал-демократическая печать долгое время не могла выработать твердого взгляда на историческое значение деятельности выдающегося русского социалиста-утописта. В статьях немецкого социал-демократа Сигизмунда Боркгейма, не обладавшего полной и объективной информацией о русском освободительном движении, Герцен изображался как «панславист» и сторонник анархистских взглядов Бакунина, как противник Чернышевского, Добролюбова и «молодой эмиграции». Попытки прокорректировать точку зрения Боркгейма по этому вопросу, хотя они и не отличались решительностью, в немецком социал-демократическом движении все же были. К ним следует отнести появление в газете «Der Volksstaat» за 1871 год двух открытых писем (№ 24, 22. März и № 45, 4. Juni), подписанных в первом случае псевдонимом «Русская», во втором — псевдонимом «Три партийных товарища». В письме трех анонимных авторов, вопреки утверждениям Боркгейма, Герцен был охарактеризован не как противник, а как соратник Чернышевского. Попытка серьезного проникновения в «духовную драму» «недовольного» и «бунтующего» Герцена была предпринята Францем Мерингом, опубликовавшим в 1908 году в журнале «Die Neue Zeit» (Bd. 2, H. 4) статью об авторе «Былого и дум». Меринг переоценил, однако, роль либеральных иллюзий Герцена и поэтому не смог правильно определить его место в борьбе с русским самодержавием и крепостничеством. Для утверждения объективных представлений о Герцене в немецком рабочем движении, на взгляд Э. Рейснера, имели большое значение появившиеся на немецком языке в 1918 и 1920 годах две работы Ю. М. Стеклова — статья «Александр Герцен и Николай Чернышевский» и брошюра «А. И. Герцен».

Главы 8—9-я и заключение книги посвящены характеристике четырех последующих этапов в истории немецкой рецепции Герцена.

Русская революция 1905 года подняла «кривую» интереса к Герцену в Германии. В промежуток времени с 1905 по 1914 год в Германии было опубликовано 35 работ о великом русском писателе-демократе, в два с лишним раза больше, чем в предшествующее десятилетие. В 1905 году вышло первое немецкое издание брошюры «О развитии революционных идей в России», в 1907 году увидел свет новый двухтомный перевод «Былого и дум». Представления о Герцене в годы 1905—1917 не отличались все же постоянством, а статьи о нем характеризовались пестротой и разнозначностью суждений.

Великий Октябрь, вызвав во всем мире небывалую волну всеобщего интереса к Советской России, актуализировал вместе с тем отношение зарубежных буржуазных идеологов к ее историческому прошлому. Появившиеся на немецком языке в период 1917—1931 годов работы о Герцене отличаются еще большим, чем это было прежде, методологическим разнообразием. Наряду с трудами А. Брюкнера и А. Лютера, построенными на объектельном научном изучении вопроса, публикуются также работы о Герцене (А. Элласберга и др.), в которых исторические факты насильственно подгонялись под различного рода субъективистские и эстетские концепции. Выходившие в это время на немецком языке труды советских историков и литературоведов (Ю. М. Стеклова, П. Н. Сакулина) соседствовали с сочинениями русских белоэмигрантов (Л. Карсавина и др.), направленными против материалистической философии и коммунистической идеологии.

Работы о Герцене, опубликованные в Германии в годы фашистской диктатуры, в большинстве своем были приспособлены к требованиям нацистской идеологии и поэтому прямого отношения к герценоведению не имеют.

Научное изучение литературного наследия великого русского писателя-изгнанника возрождается в Германии только после 1945 года. Особенно значительных успехов достигло оно в ГДР. Изданные там большими тиражами новые переводы «Былого и дум» и ряда других произведений Герцена сделали его имя и творчество известными широкому кругу немецких читателей.

Отличающаяся широтой авторского замысла и построенная на большом и свежем материале, рецензируемая книга значительно расширяет наши представления о воздействии, оказанном Герценом на немецкую общественную мысль и культуру. Без ознакомления с капитальным исследованием Э. Рейснера не может обойтись теперь ни один ученый, интересующийся судьбами русской литературы на Западе.

Вместе с тем отдельные формулировки и выводы автора вызывают у нас порою сомнения, а в отдельных случаях и желание вступить в спор с автором. Последнее отойдет прежде всего к самому пониманию автором избранной темы.

В большой работе Э. Рейснера мы нигде не находим, к сожалению, ответа на вопрос, с какой степенью полноты отражают собранные им печатные материалы общественное мнение Германии, взятое во всей совокупности составлявших его элементов. Ведь можно с уверенностью утверждать, что если бы мы, например, попытались определить воздействие Герцена на русскую общественную жизнь XIX века, опираясь на отклики одной лишь подцензурной печати, то неизбежно пришли бы к односторонним выводам, поскольку демократическая общественность высказывалась об издатель «Колокола» преимущественно в нелегальных изданиях, в частной переписке, в дружеских спорах и, может быть, в последнюю только очередь — в легальной печати, так как последняя пребывала под жестоким гнетом царской цензуры. В Германии XIX века цензура в строгом смысле этого слова отсутствовала, но тем не менее полицейский гнет был необычайно сильным, и поэтому свободно проявляться в печати немецкое общественное мнение также не могло.

Полицейские власти Германии прилагали огромные усилия для того, чтобы нарушить установившиеся контакты Герцена с немецким демократическим читателем. В 1858 году в своем обращении к Сенату вольного города Франкфурта-на-Майне Герцен писал: «Несколько дней тому назад полиция конфисковала на железнодорожной станции номера русской газеты, издаваемой мною в Лондоне, и, не разъясняя причины, без расследования, по простому приказанию русского резидента, запретила ее продажу. Подобные действия, свидетельствующие об унижении и подчинении и международной грубости, совершались королями, одержимыми умственным расстройством и иезуитизмом, князьками... бесконечно малой величины, но нельзя было ожидать подобного рабства со стороны вольного города, расположенного на берегах Майна».⁸

Герцен буквально неустанно протестовал против непрекращавшейся борьбы немецких властей с его изданиями. А борьба эта говорит о многом, в частности — о симпатиях, которые возбуждала деятельность русского писателя-изгнанника в определенных слоях немецкого общества. Но находили ли эти симпатии отражение в немецкой печати, контролируемой теми же властями? Хотя автор рецензируемой книги никаких разъяснений по этому вопросу не дает, мы можем, не рискуя впасть в ошибку, дать на него следующий ответ: если и находили, то лишь в редких случаях. Но тогда и нельзя ставить знак равенства между процессом действительного восприятия Герцена немецкой общественностью и тем несколько односторонним отражением, которое получал этот процесс в немецкой печати. А к отождествлению подобного рода явно склоняется автор рецензируемой книги. Мы, разумеется, отдаем себе отчет в том, что нельзя объять необъятное. И мы вполне снисходительно относимся, скажем, к тому, что автор отказался от использования архивных и мемуарных источников. Оставив, однако, вне поля своего зрения борьбу полицейских властей с Герценом, Э. Рейснер представил читателю заметно обедненную картину восприятия русского писателя в Германии.

Внимание автора рецензируемой книги сосредоточено по преимуществу на Герцене-публицисте. Действительно, буржуазная печать Западной Европы охотнее всего откликалась на его напечатанные в «Колоколе» статьи, на его социологические и публицистические произведения. Но большое значение для Европы, в частности и для Германии, имел также и Герцен-художник. И если с Герценом-публицистом буржуазная печать главным образом полемизировала, то по адресу Герцена-художника она почти всегда произносила слова благодарности и восхищения. Даже откровенно реакционная «Allgemeine Zeitung» в своей некрологической статье о Герцене, подвергая осуждению его политические взгляды, о нем как о художнике писала следующее: «Его сочинения, в особенности „Былое и думы“, по искусству слова принадлежат к самым блестящим образцам, созданным русской литературой, и благодаря их классическому изображению системы деспотизма 30-х и 40-х годов обладают непреходящей ценностью».⁹ Подобного рода восторженных оценок Герцена-художника в немецкой печати было немало. К сожалению, в рецензируемой книге не все они «запримечаны»,¹⁰ а те, которые учтены, далеко не всегда должным образом истолкованы.

В книге Э. Рейснера осталась совершенно неосвященной деятельность Герцена, связанная с пропагандой им на Западе русской литературы, в частности — литературы поэтажной. На эту отнюдь немаловажную сторону биографии великого русского писателя-демократа немецкая печать неоднократно обращала свое внимание. Упомянутая уже «Allgemeine Zeitung», сообщая своим читателям об открытии Герценом первой вольной русской типографии в Лондоне, так определила одно из назначений последней: «предохранить от забвения ту русскую поэзию, которая распространяется только в рукописном виде, равно как и восполнить знания, которые калечащая рука

⁸ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIII, стр. 315.

⁹ «Allgemeine Zeitung», Ausserordentliche Beilage, 1870, № 30, 30. Januar, S. 463.

¹⁰ Цитируемая статья не учтена в книге Э. Рейснера.

парской цензуры произвела в произведениях Пушкина, Лермонтова и других писателей».¹¹

В своем исследовании Э. Рейснер не остановился также и на заслугах Герцена в ознакомлении Западной Европы с именем и характером деятельности Чернышевского. Открытые письма Герцена в редакции газет «The Daily News» и «Le Temps», написанные в июне 1864 года и содержавшие пламенный протест против учиненной царизмом расправы над вождем русской революционной демократии, вероятно, по цензурным мотивам в немецкой прессе не были перепечатаны. Не появилась в немецком переводе и работа Герцена «Новая фаза в русской литературе», где Чернышевскому отводилось почетное место. Однако отклики на эту работу в немецкой печати появлялись неоднократно, и можно с уверенностью сказать, что многие немцы впервые услышали о Чернышевском именно от Герцена.

В работе такого широкого охвата, как рецензируемая книга, хотелось бы видеть не только возникновение и столкновения различных мнений, вызванных герценовской публицистикой, но и связи живого Герцена с живыми писателями Германии, в частности — с М. Мейзенбуг, М. Гартманом и многими другими литераторами-немецами, с которыми поддерживал знакомство знаменитый лондонский изгнанник. Хотелось бы также узнать, в какой мере и как его деятельность, его идеи и его художественные произведения повлияли на творчество немецких писателей (Карл-Эмиль Францоз, Рикарда Гух и др.), разработавших русскую тему. Э. Рейснер не объяснил своим читателям мотивов, побудивших его отказаться от освещения названных тем.

Наше мнение о том, что автор книги «Александр Герцен в Германии», чрезмерно увлекшись газетно-журнальными полемическими схватками прошлого века, предал известному забвению собственно историко-литературную проблематику, можно подкрепить, наконец, и таким фактом: известное предисловие Герцена к немецкому переводу «Рыбаков» Д. В. Григоровича¹² выпало из поля зрения исследователя; оно не вошло в список немецких переводов сочинений писателя, о нем ни разу не упомянуто в тексте исследования. Между тем нам представляется, что эта работа Герцена («О русском романе из народной жизни») заслуживала бы не только простого упоминания, но и углубленного исследования. Предисловие к роману Григоровича не могло не оказать воздействия на немецкую литературу и критику хотя бы потому, что в нем была дана замечательная характеристика «Записок охотника» И. С. Тургенева, творчество которого в Германии в то время становилось предметом самых оживленных споров и всеобщего внимания.

Исключительный интерес к изучению сферы политической борьбы даже в тех случаях, когда он сопровождается некоторым забвением проблем литературного движения, в общих работах о Герцене вполне допустим, если только выводы исследователя носят конкретный характер. Это требование не всегда соблюдается Э. Рейснером. Так, например, когда он в ряде мест своей книги говорит об ослаблении интереса к Герцену в Германии начиная с середины 1860-х годов (стр. 66, 170 и др.), читатель остается в недоумении. О каком Герцене идет речь? Очевидно, о Герцене — политическом деятеле, так как авторитет Герцена-художника на протяжении истекшего столетия никаким особым колебанием на Западе не подвергался. Автор книги «Александр Герцен в Германии» высказывает иногда слишком прямолинейные суждения, торопится делать выводы по вопросам, которые требуют дополнительного изучения и дифференцированного подхода.

Мы уже говорили о том, что приложенную к книге библиографию нельзя назвать исчерпывающей. В этом убеждает выборочный просмотр некоторых немецких газет и журналов. Из числа посвященных Герцену статей и заметок, появившихся в немецкой печати, которые не зарегистрированы Э. Рейснером, можно указать на следующие: 1) «Literaturblatt» (Stuttgart), 1854, № 86, 28. Oktober (пространная рецензия на брошюру «О развитии революционных идей в России»); 2) «Allgemeine Zeitung», 1858, № 63, 4. März (заметка о письме Герцена к саксонскому министру внутренних дел); 3) «Neue Preussische Zeitung», 1859, № 22, 27. Januar (о распространении «Колокола» в России); 4) «Allgemeine Zeitung», 1859, № 170, 19. Juni (слухи о готовящемся отлучении Герцена от православной церкви); 5) «Allgemeine Zeitung», 1862, № 227, Beilage, 15. August («Herzenische Wühlereien»); 6) «Magazin für die Literatur des Auslandes», 1862, № 8, 19. Februar (о Герцене как вдоховителе революционных прокламаций в России); 7) «Ost und West», 1862, № 381, 6. April (характеристика Герцена в связи с изданными им «Записками императрицы Екатерины II»); 8) A. Maurer. Le Centenaire d'Alexandre Herzen. «Wissen und Leben», 1912, 14. Heft, 15. April.

Из приведенных в этом перечне откликов особого внимания заслуживает первый. Это большая, объемом в четыре страницы in folio, анонимная статья (стр. 341—344), занимающая полностью весь номер газеты. Статья несомненно вышла из-под

¹¹ «Allgemeine Zeitung», 1855, № 63, 4. März, S. 1000. Заметка эта в книге Э. Рейснера также не учтена.

¹² См.: Die Fischer. Ein Roman von D. Gregorowitsch. Aus dem Russischen. Nebst Einleitung von Alexander Herzen. Hamburg, 1859.

пера известного немецкого публициста и критика Вольфганга Менцеля, ответственного редактора «Literaturblatt». Монархист по убеждениям, снискавший себе печальную славу непримиримого противника идей французских просветителей и французской революции 1789 года, Менцель рядился иногда в одежды либерала. Согласно его мнению, выраженному в интересующей нас статье, спасти человечество от варварства и рабства можно только при помощи католической церкви, которая к тому же резко враждебна русскому деспотизму. Герцен-де не в силах понять эту истину. В борьбе с русским самодержавием он возлагает все надежды на революционное движение в Европе. Однако развитие последнего было бы только на руку царизму. «И с другой стороны, для революционных партий Европы нет ничего более желанного, как победа русских, вследствие которой Франция, а возможно и Германия, были бы снова направлены на путь революции» (стр. 344). Автор статьи из штуттгартского литературного листка, отдавая предпочтение «западному социализму» перед «русским социализмом» Герцена, считает его деятельность, направленную на объединение сил молодой России с действиями итальянских и французских революционеров, чреватой крайне опасными последствиями для западноевропейских стран.

Мы убеждены в том, что количество не учтенных в рецензируемой книге печатных отзывов о Герцене при желании можно было бы значительно расширить. Каков бы ни был удельный вес каждого из них, для читателя-специалиста они представляют интерес даже простой своей суммой, не говоря уже о том, что некоторые из них любопытны и по своему содержанию. И тем не менее неполноту библиографических разысканий мы несколько не намерены ставить в упрек Э. Рейснеру. В предисловии к своей книге он хорошо объяснил всю сложность учета газетных и журнальных материалов о Герцене.

До сих пор мы говорили главным образом о том, чего недостает рецензируемой книге. Позволим себе поэтому сказать несколько слов и о ее, весьма немногочисленных впрочем, излишествах. Мы полагаем, что Э. Рейснер несколько преувеличил воздействие на немецкую публицистику XIX века сочинений Шедо-Ферротти (псевдоним барона Фиркса), полемику которого с Герценом он характеризует следующими словами: «seine sehr geschickte Polemik gegen Herzen» (стр. 54). Д. И. Писарев и другие русские революционные демократы были не столь высокого мнения о полемических возможностях барона Фиркса, и, по-видимому, они были ближе к истине. Поэтому появление в рецензируемой книге специальной главы (стр. 43—52), освещающей полемику барона Фиркса с Герценом, мы считаем неоправданным. Точно то же можно сказать и о главе, посвященной сочинениям Юлиуса Эккарда (стр. 67—74).

Несмотря на отмеченные нами недочеты, рецензируемая книга как первая попытка показать место Герцена и его литературного наследия в политической и культурной жизни Германии на большом хронологическом пространстве заслуживает бесспорно положительной оценки. Она вводит в научный обиход массу новых фактов, будит исследовательскую мысль, дает обильный материал для дальнейших обобщений. В изучение столь актуальной темы, как «Герцен и Запад», Э. Рейснер внес большой вклад. Его содержательное исследование о знаменитом русском писателе-изгнаннике долгое время будет служить ценным пособием как для советских, так и для зарубежных славистов.

Ю. ЛЕВИН

«ТУРГЕНЕВ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ» *

110 лет назад в одном лондонском журнале в статье под заглавием «Фотографии из русской жизни» были напечатаны впервые переведенные на английский язык отрывки из «Записок охотника».¹ С этого момента началось распространение известности И. С. Тургенева в странах английского языка. «Тургенев, — говорится во вступительной статье к рецензируемой библиографии, — был первым русским писателем, завоевавшим широкую аудиторию за пределами своей страны. Он действительно представил русскую литературу Европе и Америке, которые благодаря ему открыли с восхищением оригинальность русского гения».

* Turgenev in English. A Checklist of Works by and about Him. Compiled by Rissa Yachnin and David H. Stam. With an Introductory Essay by Marc Slonim. New York, The New York Public Library, 1962, 55 pp.

¹ Photographs from Russian Life. «Frazer's Magazine», vol. L, 1854, August, pp. 209—222.

С каждым годом множится число переводов произведений Тургенева на английский язык. В 1961 году были даже переведены и изданы избранные его письма. После второй мировой войны в Лондоне и Нью-Йорке с успехом ставился «Месяц в деревне». Многие английские и американские писатели выражали свое преклонение перед искусством Тургенева; в их числе можно назвать Гиссинга, Голсуорси, Джексона Коппера, Пристли, Генри Джеймса, Вирджинию Вульф, Синклера Льюиса, Хемингуэя. Некоторые из них прямо признавали свою зависимость от автора «Отцов и детей». Как указывал М. П. Алексеев, говоря о влиянии Тургенева в Англии и Америке на рубеже XIX и XX веков, «в нем искали опоры те старые и молодые писатели, которые старались найти выход из противоречий своего времени; он будил их критическую мысль, у Тургенева учились они напряженному интересу к правде жизни, любви к человеку, ненависти к жестокости, лицемерию и корысти».²

В странах английского языка Тургеневу посвящено немало число критических и литературоведческих работ. Появилось даже специальное обобщающее исследование «Тургенев в Англии и Америке» Ройала Гетмана (1941).³ Продолжением этой работы в известной мере явился доклад канадского ученого Сирилла Брайнера «Тургенев и страны английского языка» (представленный IV международному съезду славистов в Москве в 1958 году).⁴ Наконец, в недавнее время опубликована статья профессора Кембриджского университета Дональда Деви, в которой сделана интересная попытка наметить по-новому периодизацию восприятия Тургенева в Англии.⁵

Все это показывает, что давно уже возникла необходимость в библиографическом учете англоязычных переводов сочинений Тургенева и литературы о нем. Перечень переводов впервые появился уже в 1903 году в американской «Антологии русской литературы».⁶ В упомянутой книге Гетмана помещена обстоятельно составленная библиография, включающая 229 записей (переводы — 86; литература о Тургеневе — 143) и доходящая до 1936 года. Тургеневу были отведены специальные разделы в недавно вышедших англо-американских библиографических пособиях по русской литературе.⁷

Однако эти пособия не давали полной информации о Тургеневе, а библиография в книге Гетмана к 50-м годам уже устарела. К тому же в ней имеется немало пропусков. Поэтому в 1958 году в связи с 75-летием со дня смерти писателя в Нью-Йоркской публичной библиотеке было предпринято составление библиографического указателя «Тургенев на английском языке». Работа над указателем затянулась, и он вышел в свет только в 1962 году. Его составители — Гресс Яхнин и Дэвид Стэм. В качестве введения помещена небольшая статья американского профессора, специалиста по русской литературе Марка Слопима «Новая встреча с Тургеневым» («Turgenev Revisited»).⁸ В ней дается беглая и суммарная характеристика восприятия творчества русского писателя в Англии и Америке.

Слопим отмечает, что слава Тургенева, получившая распространение на Западе в XIX веке, в XX веке стала меркнуть, особенно после того, как здесь познакомились с Толстым и Достоевским. Начали выражать сомнения в достоверности созданной Тургеневым картины русской жизни. Некоторые критики объясняли его былую популярность тем, что он был будто бы «менее русским» по сравнению с Толстым и Достоевским. Иные говорили об узости его искусства, недостатке психологической

² М. П. Алексеев. Мировое значение «Записок охотника». В кн.: «Записки охотника» П. С. Тургенева (1852—1952). Орел, 1955, стр. 93.

³ Royal A. Gettman. Turgenev in England and America. Urbana, 1941.

⁴ Cyril Bryner. Turgenev and the English Speaking World. In: C. Bryner, J. St. Clair-Sobell, A. W. Wainman. Three Papers in Slavonic Studies Presented at the Fourth International Congress of Slavists Held in Moscow. Vancouver, Canada, 1958, pp. 3—19.

⁵ Donald Davie. Turgenev in England, 1850—1950. In: Studies in Russian and Polish Literature. In Honor of Waclaw Lednicki. s'-Gravenhage, 1962, pp. 168—184. Статья имеет следующие разделы: I. 1850—1880. Документальный интерес; II. 1880—1890. Образец для романистов; III. 1900—1912. Техническое совершенство; IV. Споры (1917); V. 1920—1946. В положении классика. Восприятию творчества Тургенева в Англии и Америке уделяется много места в цитированной статье М. П. Алексеева, а также в трудах: Dorothy Brewster. East-West Passage. A Study in Literary Relationships. London, 1954; Gilbert Phelps. The Russian Novel in English Fiction. London, 1956.

⁶ Anthology of Russian Literature. Edited by Leo Wiener. New York, 1903, pp. 281—282.

⁷ См.: Valentine Snow. Russian Writers; a Bio-Bibliographical Dictionary. From the Age of Catherine II to the October Revolution of 1917, vol. I. New York, 1946, pp. 197—202; Amrei Ettlinger and Joan M. Gladstone. Russian Literature. Theatre and Art. A Bibliography of Works in English, published 1900—1945. London, 1947, pp. 86—88.

⁸ Первоначально статья была опубликована в журнале: «Bulletin of the New York Public Library», vol. LXV, No. 9, 1961, November, pp. 570—576.

глубины. Нападкам подвергалась даже отточенность тургеневского стиля; полагали, что он слишком гладок, лишен взволнованности и нервного напряжения и т. д.

Однако, утверждает далее Слоним, после второй мировой войны наблюдается возврат интереса к Тургеневу, возрождение его славы (это явление подчеркивается заглавием статьи). Слоним — буржуазный историк литературы, не скрывающий своего отрицательного отношения к марксизму. Его собственный взгляд на творчество Тургенева, особенности которого он стремится вывести из личности писателя, понимаемой узко психологически,⁹ для нас неприемлем. Но то, что он сообщает о новых точках зрения, связанных с подъемом интереса к Тургеневу в последние годы, несомненно заслуживает внимания как свидетельство хорошо осведомленного литератора. Приводим соответствующее место из его статьи. Говоря о пересмотре взглядов 30-х годов и о том, чем привлекает Тургенев современного западного читателя, Слоним пишет: «... спокойный тон Тургенева — результат его самообладания, а не безразличия. Сила его сдержанности, увеличенная четкостью композиции, основана на присущей ему человечности. . . Конечно, он применял „драматическую технику“, строго придерживаясь правил, устраняющих автора из повествования, которое строится на раскрытии характеров через их поступки и слова. Но он никогда не старался скрыть свои симпатии и антипатии. Непосредственность его эмоционального отклика и свобода обращения с событиями и персонажами коренным образом отличают его творчество и от англо-саксонских условных шаблонов, и от французского логического формализма при создании так называемого „крепко сделанного романа“ («well-made novel»).

Ошибки в оценке Тургенева были вызваны ясностью его слога и его убеждением в том, что хорошее произведение искусства должно оставаться уравновешенным, даже если оно изображает смятение чувств или безумие. . . В самом деле, содержание его романов и рассказов далеко от идиллии; его любовные повести неизбежно завершаются роковым исходом или катастрофой, и ни один из его романов не имеет счастливого конца, а главный герой обычно умирает. Во всех его произведениях отчетливо выражено острое чувство трагизма жизни и озабоченность положением человека на земле. Тем не менее в его пессимизме нет надрыба и о самых мучительных чувствах и раздумьях писателя говорится ровным голосом без порывов отчаяния. . .

Сегодня Тургенев представляется нам значительно более „подлинно русским“, чем читателям полвека назад. Всякому, кто хочет понять психологию русского после-революционного поколения, следует читать „Отцов и детей“. Базаров — это прототип деятельных героев советской литературы, так же как Елепа, Марианна и Наталья — типичные представительницы современных русских женщин. Нетрудно заметить, что герои Тургенева, несмотря на их старомодную одежду, по существу своему значительно больше соответствуют национальному характеру, чем многие экзотические персонажи послетургеневской беллетристики, которых жаждущие сенсаций читатели импеловали „истинно русскими“.

С другой стороны, Тургенев с его сдержанностью (которой следовал Чехов) ближе к современным литературным течениям, чем другие реалисты его времени. Нетрудно предвидеть, что его повести — а они, пожалуй, составляют лучшую и наиболее долговечную часть его творчества — еще долго будут привлекать внимание и вызывать восхищение читателей и писателей, ибо они противостоят преувеличенному психологизму, который ныне быстро клонится к упадку. Сегодня никто уже не обвинит Тургенева в „недостатке психологической глубины“ или в чрезмерной простоте. В присущей ему неавызывной манере Тургенев намекает на всю сложность человеческой души и косвенно дает представление о скрытых пружинах человеческих действий. А сны в его произведениях обладают такой глубиной психологического прозрения, о которой мы даже не подозреваем».

И в заключение: «Тургенев возвращается в Пантеон мировой литературы не из-за попустительства, но благодаря своим заслугам. Его непреходящие достоинства рассказчика, художника русской жизни и русского характера и несравненного аналитика любви более очевидны нам сегодня, чем довоенному поколению. Он останется любимым писателем и в грядущие годы. . .»

Библиографический указатель, как отмечается в предисловии, был составлен на основании издающегося в Америке «Сводного национального каталога» («National Union Catalog») и печатных каталогов библиотеки Конгресса в Вашингтоне, славянского отдела Нью-Йоркской публичной библиотеки и Библиотеки Британского музея в Лондоне. Кроме того, составители обследовали библиотеки Пристонского, Харвардского и Колумбийского университетов в США. Указатель включает 582 библиографические записи и учитывает издания до начала 1961 года (последняя запись относится к февралю 1961 года); он состоит из двух основных частей: произведения Тургенева (308 записей) и литература о нем (274 записи). Первая часть имеет три раздела: «Собрания сочинений» (который подразделяется на собственно «Собрания сочине-

⁹ См. посвященные Тургеневу главы в его книгах по истории русской литературы: Marc Slonim. 1) The Epic of Russian Literature. From its Origins through Tolstoy. New York, 1950, pp. 250—271; 2) An Outline of Russian Literature. London—New York—Toronto, 1958, pp. 89—98.

ний» — 10 записей в хронологическом порядке, и «Избранные повести и пьесы» — 19 записей в алфавитном порядке), «Отдельные издания произведений» (85 записей в алфавитном порядке) и «Статьи, повести и стихотворения, опубликованные в антологиях и периодических изданиях» (194 записи в алфавитном порядке). В последнем разделе отдельные рассказы из «Записок охотника» сгруппированы вместе под этим заглавием; так же собраны и опубликованные отдельно стихотворения в прозе.

Такое деление по типам изданий представляется нам малоудачным. Оно не дает возможности наглядно показать хронологию накопления переводов. С другой стороны, поскольку алфавитное расположение исходит из английских заглавий, различно озаглавленные переводы одного и того же произведения разбросаны в разных местах указателя. Последнее неудобство, правда, компенсируется вспомогательным указателем заглавий произведений Тургенева. Этот указатель объединяет в едином алфавите все английские заглавия с указанием при каждом соответствующего русского заглавия и все русские заглавия (в латинской транслитерации), под которыми приводятся все варианты заглавий английских переводов.¹⁰

Во второй части учтены статьи и книги о Тургеневе, а также общие работы по истории русской литературы и общественной мысли, в которых имеются посвященные ему главы или вообще говорится о нем более или менее обстоятельно. Составители проделали большую работу и выявили десятки ранее неучтенных публикаций. Библиографический перечень Гетмана, как уже отмечалось, привнес 143 названия литературы о Тургеневе до 1936 года. В настоящем указателе за тот же период приведены 200 названий. И все же он не является исчерпывающим. Ряд работ, изданных на английском языке, был пропущен составителями.¹¹ Неполнота библиографии усугубляется тем, что составители отказались от полного учета рецензий на переводы произведений Тургенева и книги о нем, вышедшие в XX веке.

И все же, несмотря на имеющиеся в нем недочеты, указатель «Тургенев на английском языке» представляет собой весьма полезное издание. Уже простой просмотр этих библиографических списков позволяет извлечь из них некоторые интересные заключения. Можно, например, наглядно убедиться в огромной популярности в странах английского языка «Отцов и детей», особенно в последнее время. Этот роман издавался по-английски начиная с 1867 года 39 раз (36 раз в XX веке), из них 24 раза отдельно (не считая перепечаток, т. е. дополнительных тиражей отдельных изданий; число таких перепечаток иногда достигало десятка). Следующий по популярности роман Тургенева — «Дворянское гнездо» — издавался лишь 17 раз. Нельзя не вспомнить в этой связи слова Синклера Льюиса, который писал, что имя Базарова «одно из тех немногих имен в литературе, которые обрели самостоятельную жизнь подобно Дон-Кихоту, Микоберу, Шерлоку Холмсу; они более бессмертны, чем за небольшим исключением все исторические личности».¹²

Из рассказов и повестей Тургенева особенной популярностью пользуется «Уездный лекарь» (из «Записок охотника»). Он издавался 21 раз, главным образом во

¹⁰ Отметим допущенную здесь ошибку: сделанный американским писателем Хьялмаром Бойесеном перевод рассказов «Чертопханов и Недолюскин» и «Конец Чертопханова» под общим заглавием «The Nobleman of the Steppe» (т. е. «Степной дворянин» или «Степной помещик» — 1877) обозначен как перевод «Степного короля Лира».

¹¹ Перечисляем обнаруженные пропуски только за период с 1945 года (не считая рецензий): Waclaw Lednicki. «The Nest of Gentlefolk» and the «Poetry of Marriage and the Hearth». «The American Slavic and East European Review», vol. V, No. 14—15, 1946, pp. 72—98 (учтена только перепечатка статьи в кн. Ледницкого «Bits of Table Talk...», 1956); A. E. Carter. Tourgueneff's New Year's Greeting to Flaubert. «Modern Language Notes», vol. LXIV, No. 2, 1949, p. 115; Lars Ahnebrink. The Beginnings of Naturalism in American Fiction. A Study of the Works of Hamlin Garland, Stephen Crane and Frank Norris with Special Reference to some European Influences (1891—1903). Upsala—Cambridge, Mass., 1950 (ch. XII. The Influence of Turgenev — pp. 315—342); Viola R. Dunbar. The Problem in «Roderick Hudson». «Modern Language Notes», vol. LXVII, No. 2, 1952, pp. 109—113 (о влиянии Тургенева на Генри Джеймса); Chansey E. Finch. Turgenev as a Student of the Classics. «Classical Journal», vol. XLIX, No. 3, 1953, pp. 117—122; Peter Nathan. Retreat from Reason. An Essay on the Intellectual Life of our Time. London—Melbourne—Toronto, 1955 (о Тургеневе — pp. 103—109); Michael Ginzburg. Koni and His Contemporaries: Authors. «Indiana Slavic Studies», vol. I, 1956, pp. 53—95 (о Тургеневе — pp. 57—60); Irving Howe. Politics and the Novel. New York, 1957 (ch. V. Turgenev. The Politics of Hesitation — pp. 114—138); Olov W. Fryckstedt. In Quest of America. A Study of Howells' Early Development as a Novelist. Upsala, 1958 (ch. XI. The Lesson of Turgenev; ch. XII. Turgenev: «A Just Man's Experience of Men» — pp. 162—191); Beatrice Saunders. Portraits of Genius. London, 1959 (Ivan Turgenev — pp. 168—178); I. de Vries-de Ginzburg. Some Letters of Ivan Turgenev to Baron Horace de Gunzburg, 1877—83. «Oxford Slavonic Papers», vol. IX, 1960, pp. 73—103.

¹² Ivan Turgenev. Fathers and Sons... With a Foreword by Sinclair Lewis. New York, 1943, p. VI.

всевозможных антологиях — русских рассказов, лучших рассказов мира и т. п., вплоть до сборника рассказов о врачах. «Первая любовь» издавалась по-английски 18 раз. Иногда неожиданны заглавия, под которыми издавались переводы. Отрывок из «Бурмистра», напечатанный в 1855 году в журнале Диккенса «Household Words», был назван «Дети царя». Под заглавием «Дочь России» был издан в 1882 году перевод повести «Несчастливая». Один из переводов «Дворянского гнезда» носил название «Гнездо наследственных законодателей» и т. п.

По перечню литературы о Тургеневе видно, как стремительно распространялась его известность в XIX веке: в 50-е годы ему была посвящена только 1 английская статья, в 60-е — 13, в 70-е — 25, в 80-е — 38. Библиографическое отражение получило и рост интереса к писателю в последнее время.

Однако основное значение рецензируемого указателя заключается не в этих и подобных им сведениях, извлекаемых при его просмотре, а в том, что, при всех его недостатках, он создает библиографическую базу для дальнейших исследований восприятия и усвоения творчества Тургенева в странах английского языка.

О. МАЛЕВИЧ

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ О ЧЕХОСЛОВАЦКО-РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ *

Изучение русско-чешских и русско-словацких литературных связей, в области которого учеными Чехословакии за последнее время были достигнуты значительные успехи,¹ приносит все новые интересные результаты. Об этом свидетельствуют, в частности, две последние монографические публикации Карлова университета в Праге: сборник «К чехословацко-русским отношениям в области идеологии на рубеже XIX и XX столетий» и книга Радегаста Паролека «Вплем Мршттик и русская литература».

Сборник Карлова университета — коллективный труд ученых разных специальностей. Это одна из первых попыток комплексного изучения определенного этапа в истории межнациональных идеологических взаимосвязей. И здесь обнаруживается, насколько тесно смыкается литературно-эстетическая проблематика с политико-философской: работы филологов, философов и историков взаимно дополняют друг друга, и каждая из них представляет несомненный интерес для специалистов смежных дисциплин. Само деление сборника на литературно-филологический и историко-философский разделы оказывается в известной степени условным. Можно пожалеть, что в нем не участвуют искусствоведы, без вклада которых картина все же осталась неполной.

Исследование члена-корреспондента Чехословацкой Академии наук профессора Юлиуса Доланского «Русские идеологические течения и чешское славяноведение и русистика на рубеже столетий» может быть ценной главой из той марксистской истории славянской филологии, настоятельная потребность в создании которой столь остро сейчас ощущается. «Чехословацкая славистика, — пишет автор этой статьи, — всегда развивалась в условиях диалектического взаимодействия между потребностями национальной общественной жизни и идеологическими импульсами, приходящими из-за границы, особенно из России».² Для Добровского, Юнгмана, Шафарика, Коллара, несмотря на различие между трезвым просветительским критицизмом «отца славяноведения» и романтическим пафосом его последователей, были характерны стремление подчеркнуть единство славянского мира, доверие к официальной России, связь с ее представителями. Только в начале 30-х годов, после подавления польского

* K československo ruským vztahům v oblasti ideologie na přelomu XIX. a XX. století. «Acta Universitatis Carolinae», Philosophica et historica, 3, 1964, 183 str.; Radegast P a r o l e k. Vilém Mrštík a ruská literatura. «Acta Universitatis Carolinae», Philologica, Monographia V, 1964, 187 str.

¹ См.: А. Григорьев. 1) Изучение русской классической литературы в славянских странах (1945—1957). «Русская литература», 1958, № 3, стр. 196—214; 2) Накануне V съезда славистов (международные взаимосвязи русской классической литературы в освещении зарубежной славистики последних лет). «Русская литература», 1963, № 3, стр. 170—198; А. П а п ч е н к о. История и теория литературы в журнале «Československá rusistika». «Русская литература», 1964, № 2, стр. 174—179; К. И. Р о в д а. Литература стран народной демократии о русско-славянских литературных связях. В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 384—387.

² K československo-ruským vztahům v oblasti ideologie na přelomu XIX. a XX. století, str. 12.

восстания, до сознания чешских идеологов и ученых доходит фактическое положение вещей. В соответствии с внутренним классово-политическим расслоением намечаются три основные линии в идеологической ориентации чешской славистики. Консервативная часть ученых и публицистов пыталась использовать в интересах чешской буржуазии великодержавные и славянофильские концепции. Однако с ослаблением влияния старочехов и постепенным выдвиганием на первый план молодой либеральной буржуазии все большую популярность среди чешских славистов приобретают взгляды русской либерально-демократической интеллигенции (А. Н. Пыпина, братьев Веселовских и др.). Идеи эти широко использовал и Т. Г. Масарик, своеобразно дополнив их некоторыми элементами славянофильства. Наиболее демократическую линию в истории чешской славистики представляли Франтишек Таборский и особенно Зденек Неедлы, опиравшиеся на идейные традиции чешских радикалов 40—60-х годов и их последователей (Антал Сташек), которые во многом были близки русской революционной демократии. Идеи Маркса и Лепина до Октября 1917 года не проникали в чешскую славистику и русистику. Но приход новых научных сил во главе со Зденеком Неедлы предвещал грядущие бои за правду о революционной России. Рассказывая о воздействии идей русской славистики на чешское славяноведение и характеризуя труды чешских ученых, Ю. Доланский не ограничивается общественно-социологическим анализом того или иного явления; он стремится справедливо оценить вклад каждого ученого в развитие науки.

Посмертно опубликованная статья академика Андрея Мраза «Влияние русских общественно-политических течений на развитие словацкого мышления и литературы второй половины XIX столетия» дополняет и в известной мере резюмирует его многолетние исследования из истории русско-словацких литературных связей.³ Академик А. Мраз пишет о том, что выступление Людовита Штура и его последователей внесло новые моменты в колларовскую концепцию славянской взаимности, которая служила традиционной основой отношения словаков к России. Хотя трактат Штура «Славянство и мир будущего», опубликованный в русском переводе в 1867 году, на родине автора долгое время оставался неизвестным, по мнению академика Мраза, он отражал настроения, широко распространенные среди словацкой интеллигенции, которая была разочарована результатами революции 1848—1849 годов и обращала свои взоры к России. В 60-е годы многое для знакомства словацкой общественности с русской литературой сделала «Матица словенская» (Словацкое литературное общество). Появляются переводы произведений Крылова, «Горя от ума» Грибоедова, словацкая переделка «Ревизора»; всеобщее признание получает творчество Тургенева. По-прежнему велика популярность Пушкина и Лермонтова. Если со времен Коллара словацкое русофильство сочеталось с критическим отношением к русским общественным порядкам, то усиление мадьяризаторской политики в 70-х и 80-х годах (в 1875 году, в частности, была запрещена деятельность «Матицы словенской») заставляет словацкую интеллигенцию возлагать все свои надежды на Россию. Буржуазно-демократическая критика русского общественного строя отходит на второй план. Это накладывает свой отпечаток на русофильство Светозара Гурбана Ваянского и Йозефа Шкультеги. Академик А. Мраз приходит к выводу, что русофильская деятельность Светозара Гурбана Ваянского, противоречивость отношения которого к русской культуре он отмечает (сочувствие официальной идеологии и вместе с тем симпатия к творчеству Белинского и Салтыкова-Щедрина), была значительно менее плодотворна, чем деятельность его друга и соратника Йозефа Шкультеги. Йозеф Шкультеги, активный переводчик и популяризатор русской литературы, не боялся ее критико-реалистического пафоса; он привлекал к сотрудничеству в журнале «Slovenské pohľady» представителей молодой либерально-демократической интеллигенции, подвергнувших ревизии консервативное русофильство Ваянского. Наиболее демократическую линию в отношении к России и русской культуре представлял в конце XIX и начале XX века выдающийся словацкий поэт Павел Оршаг Гвездослав, глубоко сочувствовавший революционно-демократическим силам России.

Дополнение к ранее опубликованным работам Моймира Ботуры на тему «Горький и Чехия»⁴ содержит статью того же автора «Общественный резонанс деятельности Горького в Чехии начала XX столетия и влияние его творчества на чешскую литературу того времени». Чешский исследователь показывает, как буржуазная критика стремилась парализовать революционизирующее воздействие творчества великого пролетарского писателя, которое в то время становилось опорой в освободительной борьбе чешского рабочего класса. Интересно, что подчас именно через художественные произведения и публицистику Горького в Чехию пропикали идеи большевизма. Об этом пишет и чешский историк Карел Герман в статье «Отношение чешской социал-демократии к русскому революционному движению вплоть до

³ См.: Andrej Mráz 1) L. N. Tolstoj u Slovákov. Bratislava, 1950; 2) Zo slovenskej literárnej minulosti. Bratislava, 1953; 3) Z ruskej literatúry a jej ohlasov u Slovákov. Bratislava, 1955.

⁴ M. Botura 1) Maxim Gorkij a český dělnický tisk na počátku 20. století. In: Náš Gorkij. Praha, 1952, str. 220—256; 2) М. Горький и чешская литература. В кн.: Горький и зарубежная литература. Изд. АН СССР, М., 1961, стр. 177—217.

1914 года». Автор приводит факты, свидетельствующие о широком общественно-политическом резонансе русской литературы, в которой чешская рабочая печать видела наглядное подтверждение неотвратимости революции в России.

В статье К. Германа особо отмечается роль Л. Н. Толстого в общественной жизни Чехии начала XX века. Чешская социал-демократическая пресса в противовес буржуазным интерпретаторам творчества Толстого особенно подчеркивала художественно совершенное изображение писателем социальных противоречий русской жизни. Публицистические выступления Толстого были использованы чешской рабочей печатью и для разоблачения антинародного, империалистического характера русско-японской войны. Толстой в своей критике феодально-самодержавной России воспринимался как союзник рабочего класса. Иным было отношение к Толстому в Словакии. Здесь значительно большее распространение получила религиозно-утопическая проповедь Толстого. Внутренним причинам и социальному анализу словацкого толстовства (на примере деятельности Душана Маковицкого и Альберта Шкарвана) посвящена статья Штефана Колафы «Трансформация учения Толстого во взглядах Душана Маковицкого в период его пребывания в Словакии».⁵

Ян Мехирж в статье «Отзвук пародничества в чешском рабочем движении восьмидесятих годов прошлого столетия» так же, как частично и Карел Гермац, проследживает влияние русского революционного пародничества на взгляды чешских социал-демократов.

Интересный материал для характеристики международного значения русской литературы содержит статья видного чешского историка Теодора Силлабы «Русский вопрос в концепции чешского буржуазного реформизма в трудах Т. Г. Масарика».⁶ Автор рассматривает такие работы Масарика, как «Славянофильство Ивана Васильевича Киреевского» (1889), «Сочинения Федора Михайловича Достоевского» (1892), «Россия и Европа» (1913), а также некоторые его статьи, появившиеся в русской буржуазной печати. Особенно ценна характеристика третьего, неопубликованного тома книги «Россия и Европа», в котором Масарик сопоставляет Достоевского с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Голцаровым, Тургеневым, Толстым и Горьким (первоначально труд Масарика должен был называться «Этюды о русском вопросе. Борьба Ф. М. Достоевского с нигилизмом»; чешский философ и социолог хотел в нем на примере Достоевского раскрыть «сущность русской революции и русского вопроса вообще»). По мнению Теодора Силлабы, Масарик под воздействием первой русской революции отказался от сочувствия славянофилам и Достоевскому; консервативно-либеральную концепцию решения русского вопроса он заменил либерально-реформистской, пытаясь подтвердить ее фальсифицированным истолкованием творчества Тургенева, Толстого и Горького (в частности, в Горьком он видел прежде всего богоискателя).

Советская участница сборника, доцент исторического факультета Московского университета Л. П. Лаптева выступила со статьей «В. А. Францев и его концепция русско-чешской взаимности». Автор приводит новые архивные материалы, а также малоизвестные чешские публикации, характеризующие общественно-политические воззрения этого видного слависта. Думается, однако, что роль идеи славянской взаимности и взгляды В. А. Францева следовало бы в большей степени, чем это сделано в статье, рассматривать в связи с конкретными историческими условиями.

В сборнике Карлова университета напечатана также статья Радегаста Паролека «К вопросу о соотношении чешского и русского реализма в 1886—1894 годах». Это своего рода резюме, в котором обобщены результаты целого ряда частных исследований, посвященных сравнительно-типологическому изучению развития чешской и русской литературы.⁷ Последнее и наиболее значительное из них — монография «Вилем Мрштик и русская литература» — по своим выводам непосредственно предвосхищает основные положения этой статьи.

Вилем Мрштик (1863—1912) — один из поздних чешских радикальных демократов. В середине 80-х годов он выступил как талантливый и темпераментный литературный критик. Многие его произведения были едва ли не самыми значительными и оригинальными явлениями чешской прозы начала 90-х годов. Но со второй половины 90-х годов творческая интенсивность Вилема Мрштика падает, он находится

⁵ См. также сборник «Z ohlasov L. N. Tolstého na Slovensku» (Bratislava, 1960).

⁶ См. также: Theodor Syllaba. T. G. Masaryk a revoluce v Rusku. Praha, 1959; Julius Dolanský. Masaryk a Rusko předrevoluční. Praha, 1959.

⁷ См.: Radegast Parolek. 1) Cesta Viléma Mrštíka k ruskému realismu 1881—1887. Příspěvek k souvztažnosti českého a ruského realismu. In: Sborník slavistických prací, věnovaných IV. mezinárodnímu sjezdu slavistů v Moskvě 1958. Praha, 1958; 2) K otázce slovanské orientace v rané tvorbě Viléma Mrštíka. Nebezpečí zolovštiny a ruský kroužek 1886—1889. «Slavica Pragensia I. Acta Universitatis Carolinae». Philologica, Supplementum, 1959; 3) Vilém Mrštík a Nikolaj Dobroljubov. «Pražská universita Moskevské universitě 1755—1955», Praha, 1955; 4) Vilém Mrštík o Dostojevském. «Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějiny SSSR», 1956, № 4; Cesta Viléma Mrštíka do Ruska r. 1896 a její výsledky ve světle nových dokumentů. «Slavica Pragensia II», 1960.

в общественной и литературной изоляции, заболевает манией преследования и кончает жизнь самоубийством. После смерти Вилем Мршттик оказывается в числе тех, кого Юлиус Фучик называл «замалчиваемыми и забытыми». Его критики, которые в большинстве своем при жизни писателя стояли на принципиально иных литературных позициях, создали легенду о не лишенном таланта неудачнике, импровизаторе, бросающемся из одной крайности в другую, эпигоне Золя и «плохом ученике» русских классиков-реалистов. Радегаст Паролек стремится показать несостоятельность этой легенды и раскрыть подлинное историко-литературное значение творческой деятельности Вилема Мршттика. В основу этой литературной «реабилитации» положен анализ идейно-эстетической программы и художественного метода Мршттика в их отношении к русскому реализму.

Интерес Вилема Мршттика к русской литературе был велик. Чешский литературовед, опираясь на малоизвестные статьи и в значительной части неопубликованную корреспонденцию Мршттика, подробно знакомит нас с его деятельностью в качестве популяризатора и переводчика произведений русских писателей (ему принадлежат первые чешские переводы ряда статей Белинского, статьи Добролюбова «Что такое обломовщина?», произведений Пушкина («Пиковая дама»), Гончарова («Обломов», «Обрыв»), Тургенева, Достоевского («Униженные и оскорбленные», «Речь о Пушкине»), Писемского («Тысяча душ»), Л. Толстого («Война и мир», «Власть тьмы»), Глеба Успенского, Гаршина и т. д.). При этом высвечиваются любопытные факты. Так, не исключено, что с «Властью тьмы» Мршттик ознакомился впервые по одному из рукописных списков еще в конце 1886 года (пьеса была написана осенью 1886 года и издана в 1887 году). Во всяком случае, он упоминает о том, что пишет статью о драме Толстого, в одном из писем конца 1886 года, а в статье «Граф Лев Толстой и его „Власть тьмы“» («Ceská Thalie», 1888, 15 января) сообщает, что пьеса еще задолго до ее опубликования распространялась по Руси в бесчисленных списках (с одним из них Мршттика могли ознакомиться члены русского кружка в Праге — русские студенты). Перевод пьесы Толстого начал печататься в журнале «Ceská Thalie» в первой половине 1887 года.

Р. Паролек приводит многочисленные высказывания критика о русской литературе, прослеживает эволюцию его отношения к отдельным русским писателям и отдельным сторонам их творчества, подчеркивает проницательность и своеобразие многих критических оценок Мршттика (Мршттик, например, не только отвергал религиозное морализирование Толстого, его проповедь непротivления злу, но еще за двадцать лет до Вересаева утверждал, что Толстой в большей степени атеист, чем христианин). Говоря о воздействии на творчество Мршттика русской литературы, чешский исследователь в качестве эпиграфа к своей работе не случайно избрал слова Белинского о том, что влияние великого поэта проявляется не в подражаниях ему, а в способности его поэзии пробуждать в других поэтах их собственные творческие силы.

Мршттик был одним из немногих чешских писателей, которые поняли мировое значение русской революционно-демократической критики. Он систематически пропагандировал ее основные положения, стремясь творчески применить их в чешских условиях. Р. Паролек отмечает особое внимание Мршттика к теоретическому наследию Белинского и Добролюбова. Идеи Белинского помогают ему выдвинуть учение о типическом как основу реализма, определить специфику литературы и искусства, правильно решить вопрос о тенденции в искусстве, о соотношении общечеловеческого и национального и т. д. «Главным образом, — писал Мршттик, — я опираюсь о широкую спину Белинского...»⁸ Вместе с тем в формировании его критического метода немалую роль сыграли принципы «реальной» критики Добролюбова. Вслед за русскими революционными демократами Мршттик дает бой идеалистической немецкой эстетике. Не проходит он и мимо эстетических высказываний Гоголя, Толстого, Достоевского, воспринимая их в духе традиций Белинского.

Все это определило взгляды Мршттика на мировое литературное развитие. Отдавая должное искусству прошлого, с уважением относясь к творчеству прогрессивных романтиков, он все же ведущим направлением современного искусства считал реализм.

Р. Паролек приводит убедительные доказательства того, что Мршттик, развивая традиции чешского реализма (Б. Немцова, Я. Неруда) и русской «натуральной» школы, ратовал за принципы критического реализма, которые он противопоставлял. в частности, натуралистическим теориям Золя. При этом исследователь справедливо замечает, что, учитывая характерную для той поры нечеткость в употреблении терминов «реализм» и «натурализм», необходимо, с одной стороны, в каждом случае конкретно устанавливать, какая именно художественная система имеется в виду, а с другой — различать натурализм как художественный метод и натурализм как художественное направление (к последнему примыкали многие писатели, творчество которых в своей основе было реалистическим). «Реализм, — писал Мршттик, — является необходимым следствием всех предшествующих направлений. Произведения минувших эпох отличались силой и оригинальностью, а реализм требует, чтобы

⁸ Radegast Parolek. Vilém Mrštík a ruská literatura, str. 74.

художественное произведение, помимо того, отличалось правдивостью, жизненностью».⁹ Мрштик признавал за русской литературой XIX века приоритет в утверждении реализма, называя его художественной революцией, которая пришла из России. Зачатки русского реализма Мрштик видел в творчестве В. Ф. Одоевского, Пушкин, Гоголь и — в критике — Белинский совершают, по его мнению, тот художественный переворот, на основе которого происходит расцвет русской прозы.

Вся критическая деятельность Мрштика была борьбой за реалистическую ориентацию чешской литературы. И русская литература оказывалась в этой борьбе его союзницей. Р. Паролек последовательно прослеживает, как, опираясь на опыт русской драматургии (в первую очередь на творчество Гоголя и Толстого, но также и Грибоедова, Островского, Писемского), Мрштик боролся за художественную правду на сцене, за социально-критическую направленность чешской драматургии, отвергая и салонную развлекательность «парижской» и «венской» школ, и псевдопатриотическую ходульность и романтическую идеализацию в пьесах отечественных авторов; как русское понимание реализма помогает ему преодолеть опасность отождествления реализма с натурализмом и подмены реалистической типизации схематизмом и иллюстративностью; как, наконец, русская реалистическая литература служит ему опорой в борьбе с модернистскими тенденциями. Автор монографии отмечает также, что изучение творческого метода русских писателей расширило представления Мрштика о законах художественной формы. Так, полемизируя с приверженцами Скриба и Сарду, Мрштик писал: «Русские рады, что имеют свою, широкую, раскованную форму, в которую входит больше *правды и естественности*, чем в железную, косную рамку формы французской...»¹⁰ То же самое можно сказать и о понимании им достоинств стиля (сравнение стиля Флобера и Толстого).

Наиболее ценной стороной монографии представляется то, что автор сумел показать роль русской литературы в целом и отдельных русских писателей в формировании теоретических взглядов и творческих принципов Вилема Мрштика, а также раскрыл значение русского реализма для чешского литературного процесса конца XIX века.

В 80—90-е годы XIX века, по мнению Р. Паролека, в Чехии столкнулись две концепции русского реализма. Одну из них наиболее ярко представлял Вилем Мрштик. Другую — Ян Гербен, Т. Г. Масарик и другие чешские буржуазные либералы, группировавшиеся вокруг журнала «Cas» и составлявшие костяк так называемой «реалистической» партии. Если Мрштик видел значение русского реализма в его пристальном внимании к жизни социальных низов, беспощадно правдивом, критическом изображении жизни, гуманистических идеалах, народности, мастерстве художественной типизации и творческом новаторстве, то чешские «реалисты» и прежде всего Т. Г. Масарик, поднимая на щит слабые стороны творчества Толстого и Достоевского, выдвигали на первый план их религиозное морализирование, проповеднический дидактизм, оставаясь, в сущности, глубоко равнодушными к собственно художественным завоеваниям русского реализма.

Р. Паролек считает, что преобладающей в конце концов оказалась концепция Масарика и это в значительной мере ослабило позиции чешского реализма к началу XX века. Вот почему, в частности, чешский реализм гораздо менее успешно противостоял натиску модернизма, чем русский. Чем же объясняется тот факт, что в Чехии возобладала «чехистская» концепция реализма, под влиянием которой само понятие «реализм» было дискредитировано в глазах многих прогрессивных деятелей чешской культуры? «Наступление чешского реализма, — резюмирует Паролек, — отстает почти на полвека по сравнению с „нормальным“ развитием реализма в России и на Западе. Оно происходит в специфических условиях, когда в мировой литературный контекст проникают уже разные течения натурализма и модернизма. В отличие от русского реализма его критическое острое направление скорее против немецкого гнета, и этим ослабляется иногда интерес к внутренним противоречиям чешского общества. С этим в какой-то мере связано и наличие многих религиозных и этнографических элементов в чешском реализме, его тяготение к историзму и лиризму, доходящее иногда до сентиментального умиления над старинной и патриархальным бытом, и также его теоретическая нечеткость».¹¹ Специфические особенности чешского реализма, по мнению автора исследования, затрудняют и современную борьбу за социалистический реализм в Чехии. Вместе с тем именно теперь чешская литература возвращается на более высокую, социалистической ступени к социально-аналитическому пониманию реализма, преодолевая указанный выше региональную ограниченность. Эти соображения Р. Паролека представляются весьма плодотворными и заслуживающими дальнейшего углубления и разработки.

Воспитанник Ленинградского университета и представитель пражской славистической школы, созданной Эденеком Неудлы, Богумилом Матезиусом и Юлиусом Доланским, Радегаст Паролек прекрасно знает русскую литературу. Большинство ви-

⁹ Там же, стр. 73.

¹⁰ Там же, стр. 55.

¹¹ K československo-ruským vztahům v oblasti ideologie na přelomu XIX. a XX. století, str. 166.

сказываемых им суждений о ней не вызывает возражений. Жаль только, что в его работах о Вилеме Мрштике проскальзывает некоторое пренебрежение к русским писателям, гворчество которых не укладывается в рамки критического реализма (например, А. К. Толстого он ставит в один ряд с Крестовским, Данилевским, Потапенко, Лейкиным). Трудно согласиться и с несколько прямолинейным решением сложного вопроса о роли Мрштিকা в чешской литературной борьбе конца 90-х — начала 900-х годов (противопоставление Ф. К. Шальды, с одной стороны, и А. Совы, В. Мрштিকা, С. К. Неймана, с другой).

Сборник Карлова университета и монография Паролека показывают, что на путях сравнительно-типологического изучения славянских литератур могут быть достигнуты ценные теоретические и историко-литературные выводы.

В. ПРОЗОРОВ

СЛАВИСТЫ ГДР В БОРЬБЕ С «ОСТФОРШУНГОМ» *

«Наука на распутье» — под таким заголовком ученые ГДР подготовили новый сборник работ, посвященных исследованиям западных и, в первую очередь, западногерманских филологов, социологов, славистов. Издание осуществлено Институтом славистики Германской Академии наук в Берлине. Основная цель, которую преследовали составители тома, заключается в разоблачении чуждого истинной науке и широко распространенного в ФРГ направления, именующего себя «остфоршунг» («исследование Востока»).

Зародившийся еще в 90-е годы прошлого столетия, «остфоршунг» на протяжении всей своей истории неизменно состоял на службе у немецкого милитаризма. «Духовными инициаторами многочисленных фашистских преступлений» стали приверженцы этого направления в годы второй мировой войны. Некоторые из них (Т. Оберлендер, К. Люк и др.) оказались непосредственными соучастниками нацистских зверств. Ныне «остфоршунг», не скрывающий своего антисоветского духа, культивируется на западе Германии особенно заметно. По словам Х. Мюенбергера, одного из авторов рецензируемого сборника, в прямой связи с институтами, обществами и кафедрами такого рода состоят и некоторые слависты ФРГ, которых сближает со «специалистами по Востоку» ненависть к социализму и коммунизму. Поэтому нет необходимости доказывать актуальность, злободневность предпринятого в ГДР коллективного труда.

В сборник включено 17 выступлений, различающихся по материалу, избранному для обсуждения, по принципам анализа, по характеру подхода к работам западных «остфоршеров». Знаменательно, что наряду с литературоведами демократической Германии со статьями выступают и их коллеги из Советского Союза,¹ Польши,² Чехословакии,³ удачно, содержательно дополняющие круг вопросов, о которых идет речь. Вопросы же эти обширны, многогранны: история возникновения и существования «остфоршунга», сегодняшнее состояние этой «дисциплины», спор с фальсификаторами важнейших проблем славянских литератур, перспективы славяноведения в Германии.

В статье «Единым фронтом против врага человечества», открывающей сборник, Г. Цигенгайт определяет значение современного славяноведения: «В результате всемирно-исторического прогресса, начало которому положила Великая Октябрьская революция, вследствие все возрастающей роли славянских наций в мире, славистика превратилась из пограничной области филологии, мало значившей в международном масштабе, в центральную литературоведческую и лингвистическую дисциплину нашего времени. Последние международные конгрессы славистов в Москве (1958) и в Софии (1963) показали, что это направление стало одним из важных факторов в мировой науке» (стр. XIII).

* Wissenschaft am Scheidewege. (Kritische Beiträge über Slawistik, Literaturwissenschaft und Ostforschung in Westdeutschland). Herausgegeben von Dr. G. Ziegengeist. Akademie-Verlag, Berlin, 1964, 252 S.

¹ И. И. Аписимов («К некоторым основным проблемам современной славистики»), И. Г. Неупокоева («Современное буржуазное литературоведение и реакционная социология»), Р. М. Самарин («О кризисе современного западного компаративизма»), Я. Е. Эльсберг («„Зюддейче цейтунг“ и Балугев»).

² С. Жулковский — «Об общности интересов славистов Народной Польши и Германской Демократической Республики».

³ Ю. Долацкий — «Против грубой фальсификации чешской и словацкой литературы в западногерманском журнале „Остейропа“».

Ответственностью за исключительно важную миссию, выпавшую сегодня на долю филологов социалистических стран, пронизаны все выступления, помещенные в сборнике. Так, по мнению директора Института славистики Германской Академии наук акад. Х. Х. Бильфельдта («Гуманистическая миссия немецкой славистики»), задача немецких филологов заключается прежде всего в исследовании путей и способов восприятия славянских литератур и языков в Германии, в активной, неустанной пропаганде культурных завоеваний славянских народов. Об этом говорит и президент Германской Академии наук в Берлине проф. В. Хартке («Наука в идеологической борьбе нашей эпохи»), призывающий решительнее выступать против «остфоршунга». Одновременно он отмечает необходимость всемерно укреплять связи с прогрессивными деятелями западногерманской славистики, стремиться к более полному взаимопониманию.

О связи славяноведения с жизненно важными национальными вопросами Германии, об усилении нажима правящих кругов ФРГ на филологов страны и о конъюнктурной линии ряда западных «специалистов по Востоку» сообщают в своих работах Е. Хексельштейдер («Славистика и пацця»), Р. Гогуэль («Западногерманский „остфоршунг“ и идеологические концепции боннской политики по отношению к социалистическим странам Восточной Европы в 1956—1963 гг.»), Д. Мюллер («Искаженная советская литература») и др. Воссоздаются при своеобразных «портретах» специалистов по «остфоршунгу», в частности Клауса Менерта, Вильгельма Неймана, Максимилиана Брауна, ярых сторонников официального политического курса ФРГ; приводятся их биографии, обнаруживающие явные и тайные идейные пристрастия и устремления исследователей Востока».

Статья Х. Мюкенбергера («Немецкая славистика и „остфоршунг“») затрагивает вопросы истории немецкого славяноведения. В ней упомянуты наиболее значительные представители этой науки в Германии прошлого и нынешнего столетия, разоблачается позорная роль, которую на протяжении десятилетий играет пресловутый «остфоршунг». Вся жизнь современных «остфоршеров», по их собственным признаниям, проходит «под знаком борьбы с большевизмом» (стр. 23). И тем не менее есть еще на Западе ученые, искренне полагающие, что происхождение «остфоршунга» в какой-то мере связано с расширением задач славистики, что «„остфоршунг“ относится к славистике как законный младший брат» (стр. 33). Фактически же оба направления исключают друг друга, так как «остфоршунг» — течение, «враждебное всякой гуманистической науке».

В целом статья интересна; тем не менее можно было бы пожелать автору обстоятельнее, детальнее проследить развитие славистики в Германии, процесс налаживания и укрепления культурного взаимопонимания немцев со славянскими народами, чтобы на фоне этих традиционных связей еще отчетливее предстала беспочвенность теорий «исследователей Востока» с их недоверием и недоброжелательством к СССР.

Русская советская литература — главный объект нападок «остфоршунга». Вот почему отзывы о ней западных специалистов прежде всего оказываются в центре внимания авторов тома.

Особое внимание уделяют авторы сборника подходу «исследователей Востока» к оценке различных периодов в развитии советской литературы. Явно тенденциозно утверждение о том, что 20-е годы — «высшая точка» развития советской литературы, за которой наступает упадок, вызванный «диктаторской культурной политикой партии» (стр. 243). Тезис этот, по наблюдениям проф. Х. Юнгера, обосновывается путем незаслуженно высокой оценки малозначимых, третьестепенных произведений той сложной переходной поры, а также, как отмечает Э. Вейс, произвольным противопоставлением раннего творчества ряда писателей (Л. Леонова, А. Толстого, И. Эренбурга, К. Федина и др.) их более поздним, современным работам, разумеется, в ущерб последним.

Многие работы целиком посвящены острым проблемам изучения советской литературы на Западе. Пытаясь подавить интерес широких слоев западногерманской общественности к современной литературе социалистических стран в соответствии с официальным курсом политики ФРГ, «специалисты по Востоку» нередко доходят до прямой фальсификации идей и образов произведений советских писателей.

Именно так расценивает А. Хирше в статье «Искажение образа героя современной советской литературы в западногерманской литературной критике» стремление западных исследователей увидеть в нашей литературе, «особенно у молодых» писателей-прозаиков, поворот к «вечным» темам и тем самым свести на нет конкретно-историческое содержание их произведений.

Против тенденциозного подхода западногерманских переводчиков к литературному наследию советских поэтов выступает Ф. Мирау в статье «К изданию и интерпретации советской лирики в Западной Германии с 1945 по 1960 гг.». Постоянно считаясь с теми естественными и безусловными трудностями, которые возникают при передаче немецкому читателю специфики Блока, Маяковского, Есенина, автор статьи неопровержимо доказывает явную предвзятость в подходе западногерманских переводчиков к поэтическому наследию наших художников. Эта предвзятость еще более усугубляется в работах, посвященных творчеству наших современников. Мало того,

что для составителей антологии «Русская лирика XX века» (1959) советская поэзия закачивает свое существование еще в 30-е годы. Дело доходит и до настоящих курьезов, когда, например, стихи Р. Рождественского (из «Дрейфующего проспекта») толкуются примерно так: «дрейф» на льдине — это не что иное, как творческий путь поэта, суровая же Арктика, ничтоже сумняшеся, объявляется... воздействием партии на творческую интеллигенцию.

В сборнике содержатся и работы, направленные против попыток западных исследователей дискредитировать творчество отдельных советских художников. И. Иддиковски («Кампания в западногерманской печати против драмы Горького „Мещане“») обращает внимание на отклики в западногерманской прессе по поводу спектаклей гастролировавшего недавно в ФРГ Немецкого театра, в частности по поводу «Мещан» М. Горького. Пробы снизить, умалить актуальность, боеспособность пьесы, театральные критики Запада с подозрительно единодушным безразличием стали отзываться о «Мещанах» как об «идеологически безобидном спектакле» (стр. 219), сетовать на то, что теперь якобы «борьба двух идеологий», пронизывающая горьковское произведение, уступила место иного рода кофликтам, противоречиям, схваткам, прежде всего «борьбе двух поколений». И. Иддиковски с очевидностью устанавливает, что эта реакция на пьесу М. Горького и практикующийся сейчас на Западе бойкот театра Б. Брехта — явления одного порядка.

Г. Кноблех («Замечания к интерпретации Шолохова в Западной Германии») отмечает безусловную популярность писателя на Западе, выражающуюся и в массовых изданиях его романов, и в частых и обстоятельных отзывах на них. Тем не менее автор статьи обращает внимание на явно недружелюбные, далекие от истины высказывания славистов ФРГ и их американских коллег. Чем, как не желанием принизить роль Шолохова в современной литературе, можно объяснить рассуждения о том, что «Тихий Дон» — «последний плод старых традиций», а «Они сражались за Родину» — вещь, «переполненная ненавистью (!?) к собственным бойцам», и т. п. (стр. 228).

Проф. Х. Юнгер в статье «Соображения по поводу идеологической борьбы против „остфоршунга“ в интерпретации русской и советской литературы» приводит примеры и других инсинуаций западных специалистов, объявляющих, например, «Тихий Дон» даже не романом, а лишь «отчетом о революции»; в трилогии А. Толстого они усматривают «вытеснение действия историческими событиями», а Горького обвиняют не больше не меньше, как в неумении «композиционно оформлять обширный жизненный материал» (стр. 247).

Авторы ряда работ сборника, одновременно с проблемами искусства социалистического реализма, касаются изучения на Западе русской литературы XIX века. Они считают, что отсутствие единого принципа периодизации, произвол в трактовке важнейших этапов литературного процесса, наконец — субъективистская интерпретация отдельных произведений характерны и для «Истории русской литературы» проф. Леттенбауэра, и для сочинений Сечкарева, и для трудов одного из крупных западных славистов Чижевского.

Заимствуя основные положения своей эстетической платформы из кантовской философии, многие буржуазные теоретики искусства представляют литературный процесс как чередование, как «последовательность формальных новаций» (стр. 99), далекую от общественного развития, от социально-политических преобразований. Так, по словам М. Вегнера («Формалистический взгляд на литературу в действии»), «Сечкарев понимает искусство как игру художественной фантазии», рассматривает «художественное произведение только как формальный акт», полагая, что «литературоведение должно ограничиться лишь анализом художественной формы и выявлением структурных элементов поэтики» (стр. 98, 95).

Существо подобной литературной теории и сводится к «постижению произведения как игры, как синтеза использованных художественных средств, как самоцели» (стр. 99). Подобная апология формы, культ иррационального, подсознательного в изучении творческого процесса свойственны многим современным буржуазным литературоведам. О «формально-эстетическом анализе» советской литературы в работах Леттенбауэра пишет Э. Вейс («Проявление антикоммунистической идеологии в „Истории русской литературы“ проф. Леттенбауэра»). Мистика, идеалистические построения и, как следствие, «однобокая интерпретация русской литературы» (стр. 139) присущи основным работам Чижевского, подвергнутым аргументированной критике в статье Х. Грасхофа («Пособник идеализма и мистицизма»).

Борьба славистов ГДР с формалистическими, агностицистскими воззрениями западных филологов на творческий процесс тем более значительна, что современные неокантианцы используют свою концепцию для произвольного, антинаучного толкования многих сложнейших литературных явлений. Быть может, последнее случается потому, что наша наука все еще робко, недостаточно полно касается проблем, связанных с психологией творчества, с особенностями художественного мышления. Не сосредоточиваясь на этих вопросах, мы, по сути дела, отдаем обширную и существенную область познания на откуп иррационалистам и мистикам. К чему это приводит на практике, убедительно показывает Х. Мюккенбергер и другие авторы сборника. Западногерманские слависты утверждают, например, что «Гоголь в своей

повести (речь идет о «Шинели», — В. П.) совсем не обращается к социальным аспектам темы», что он якобы стремится изображать мелочные, ничтожные устремления своего героя; с другой стороны, вся русская литература, по их мнению, с 30—40-х годов становится всего лишь... «рупором социальных и политических идей» (стр. 24).

По словам Х. Грасхофа, «великие славянские писатели интересуют Чижевского лишь в том случае, если в их произведениях присутствуют религиозные и трансцендентные черты, которые западногерманский профессор стремится по-своему интерпретировать». Так, в исследовании русской литературы он «останавливает свое внимание главным образом на отдельных слабых сторонах творчества Жуковского, Гоголя, Достоевского, Лермонтова, Л. Толстого, Блока, но прежде всего Владимира Соловьева» (стр. 138). Абсолютизируя форму и проводя антиисторическую линию в изучении литературного процесса, литературоведы Запада предвзято превозносят лирику Фета, противопоставляют ее некрасовской поэзии, всячески обедняя последнюю, отказываются от исследования какого-либо развития в творчестве Гоголя, заявляя, что у сагирика «лишь акцент несколько переходит от явной фантастики вначале на детальное описание мнимой реальности в конце. Но все элементы присутствуют здесь с самого начала» (стр. 101). Полнейшая изоляция от общественно-литературного окружения, от жизненных обстоятельств, от среды, т. е. от факторов, имеющих решающее влияние на художника! Не случайно Чижевского совсем не интересует «мастерство русских критических реалистов Некрасова, Герцена, Гончарова, Тургенева или Салтыкова-Щедрина» (стр. 138). Ведь исследование их творческого процесса, художественной практики заметно поколебало бы тезисы идеалистической литературной науки, доказало бы их беспочвенность и неосновательность. Наша же полемика с распространенными на Западе концепциями интуитивистского, подсознательного стала бы еще доказательнее, аргументированнее, если бы на вооружение были взяты мысли классиков-реалистов о творчестве, об образном мышлении. Пытаясь дискредитировать марксистское литературоведение, некоторые из западных славистов делают вид, будто не замечают принципиального отличия нашей науки от преодоленных вульгарно-социологических теорий и догм, и, таким образом, упрощают свой «спор» с материалистической эстетикой. В работе проф. Х. Юнсера, содержащей важные суждения о перспективах полемики с «остфоршунгом», звучит призыв развеять тот напускной теоретический туман, которым прятываются к «исследованию Востока» западные слависты нередко заволакивая конкретную реакционно-утилитарную сущность своих мыслей о русской и советской литературе.

Необходимо отметить как бесспорное достоинство сборника, что авторы его стремятся к целенаправленному, конкретному разговору, избегая общих суждений, фраз, формул; в полемике с западногерманским «остфоршунгом» они всякий раз убедительно обосновывают свои возражения и доводы. Они предлагают читателю собственные свои раздумья и наблюдения над сложными вопросами литературного развития, будь то современная поэзия, роман, драма или наследие классиков.

Статьи, вошедшие в сборник, — свидетельство многосторонней деятельности славистов демократической Германии. Остается напомнить, что нынешнему тому предшествовал в 1960 году другой — «„Ostforschung“ und Slawistik»,⁴ в котором столь же решительно давался отпор западногерманским «исследователям Востока». Хотелось бы пожелать, чтобы издания такого рода стали у славистов ГДР доброй, действенной традицией.

Р. ДАНИЛЕВСКИЙ

СЛАВИСТЫ ГДР О ПЕРСПЕКТИВАХ ИЗУЧЕНИЯ РУССКО-НЕМЕЦКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ *

История русско-немецких литературных взаимоотношений давно служит предметом изучения в советском и зарубежном литературоведении. В этой области много работают и слависты ГДР, особенно в последние годы. Используя опыт советских историков литературы, таких, как М. П. Алексеев, П. Н. Берков и др., немецкая марк-

⁴ «Ostforschung» und Slawistik. Kritische Auseinandersetzungen. Akademie-Verlag. Berlin, 1960. См. отсылки на сборник: Р. Данилевский. Слависты ГДР о западногерманской славистике. «Русская литература», 1961, № 4, стр. 215—218; В. Прооров. Ценный сборник работ славистов ГДР. Вопросы славянской филологии. Изд. Саратовского ун-ва, 1963, стр. 266—275.

* Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität. Jena — Thüringen, 1964. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, H. 2, 292 S.

систская славистика разрешила немало вопросов, касающихся истории восприятия русской литературы в Германии разными общественными группами в разные периоды русско-немецких взаимоотношений.

Внимание немецких историков литературы все чаще обращается теперь ко 2-й половине XIX и началу XX века, эпохе, когда возникло и развивалось рабочее движение и формировалось научное мировоззрение пролетариата — марксизм. Это время, границы которого определяются созданием Союза коммунистов (1847—1848) и Великой Октябрьской социалистической революцией (1917), является качественно новым этапом в истории отношения немецкого рабочего класса, а также близкой ему демократической интеллигенции к русской литературе. Отдельным проблемам восприятия русской литературы в Германии 2-й половины прошлого и начала нынешнего века были посвящены работы Э. Райснера, Г. Рааба, Г. Цигенгайста и других исследователей; однако ни одна из существующих ныне работ не дает полного представления об эволюции отношения немецких демократических кругов к русской литературе на протяжении всего рассматриваемого периода. В 1962 году немецкий литературовед-марксист Э. Райснер выступил с проектом, в котором он предлагал разделить весь процесс усвоения русской литературы в Германии на несколько периодов в соответствии с развитием общественного движения, философии и литературы в России и Германии.

Эти мысли были затем развиты и дополнены участниками специальной конференции, состоявшейся в Йенском университете им. Ф. Шиллера в декабре 1963 года. Обработанные материалы конференции были опубликованы в 1964 году в «Научном журнале» Йенского университета.

Немецкие слависты, выступающие на страницах этого номера журнала, исходят из убеждения, что отношение рабочего класса, его идеологов и близких им кругов демократической интеллигенции к русской литературе должно служить критерием при изучении восприятия русской литературы в Германии после 1848 года. Авторы статьи «Немецкое рабочее движение и русская литература (до 1917 года)» Э. Хексельшнайдер и М. Вегнер предлагают в связи с этим следующую периодизацию изучаемого процесса.

Первый период, который можно наметить в ходе восприятия русской литературы немецким рабочим движением, хронологически завершается образованием немецкой социал-демократии и событиями Парижской коммуны (1871). В это время особенно важно отношение к русской литературе К. Маркса, Ф. Энгельса и близких к ним литераторов и журналистов (С.-Л. Боркхейма, Г. Гервега, А. Колачека и др.). В русской литературе, проникающей в Германию, «ключевой фигурой» является Герцен, обладавший большим авторитетом в немецкой демократической печати.

Второй период — это 1871—1899 годы — от Парижской коммуны до возникновения немецкого империализма на рубеже XIX и XX веков. В это время среди рабочих Германии растет интерес не только к русскому революционному движению самому по себе, но и к произведениям русских писателей-реалистов. Переводятся произведения Чернышевского, Л. Толстого, Чехова, Горького и др. Русской литературой занимаются ведущие деятели марксизма — К. Цеткин, Р. Люксембург, А. Бебель, Ф. Меринг.

Третий период охватывает начало нашего столетия и заканчивается 1917 годом. Важнейшим событием этого времени, многократно увеличившим интерес немецких трудящихся к России, была революция 1905 года. Наибольшей популярностью в немецких демократических кругах пользуется в этот период творчество Горького. Но немецкие читатели не проходят и мимо произведений Гоголя, Щедрина, Гаршина, Короленко (например, Р. Люксембург переводит во время тюремного заключения 1916—1917 годов «Историю моего современника» Короленко). В течение всего этого времени в Германии ведется борьба за русскую литературу между лагерем либералов и откровенных реакционеров, с одной стороны, и демократической критикой — с другой.

М. Вегнер в статье «Немецкое рабочее движение и русская литература (до 1917 года) — методология, проблематика и задачи исследования» подчеркивает необходимость учитывать классовые корни различного отношения немцев к Тургеневу, Достоевскому и др. Э. Хексельшнайдер выступает со статьей, озаглавленной «Изучение восприятия русской литературы немецким рабочим движением можно осуществлять, только имея комплексную программу исследований!». Автор предостерегает историков литературы от поспешных обобщений, которые часто делаются на основании лишь нескольких фактов или недостоверных сообщений современников. По его мнению, недостаточно, например, опираться только на воспоминания немецких друзей Герцена, чтобы судить о его популярности в Германии сразу после эмиграции, поскольку мнение друзей Герцена не всегда было объективным. Другая ошибка, на которую указывают и Хексельшнайдер и Вегнер, состоит в том, что причины эволюции отношения к некоторым русским писателям в Германии изучаются подчас недостаточно глубоко. Известно, что немецкие демократы долгое время предпочитали произведения русской «обличительной» литературы (Чернышевский, Г. Успенский и т. д.) поэзии Пушкина. Это объяснялось главным образом, конечно, не трудностями стихотворного перевода, так как немецкая литература располагала многими

талантливыми переводчиками, а задачами, стоявшими перед немецким рабочим классом на ранних этапах общественной борьбы. Восприятие русской литературы в Германии находилось в тесной связи с процессами, происходившими в немецком обществе, и эти процессы во многом определяли отношение немецкого демократического читателя к тем или иным явлениям русской литературы.

Авторы указанных статей считают также, что при изучении восприятия русской литературы в Германии следует учитывать и отношение читателей к другим европейским литературам. Поэтому немецкие слависты должны работать в сотрудничестве с филологами других специальностей.

Выводы, сделанные в теоретических статьях Вегнера и Хексельшайдера, подтверждаются в выступлениях других славистов на страницах того же номера журнала.

Х. Флиге сообщает об отношении немецкой социал-демократической печати 1900-х годов к творчеству Горького, Андреева, Куприна. На чрезвычайно большое значение творчества Тургенева для немецкой реалистической литературы 1860—1870-х годов указывает К. Дорнахер. В кратком сообщении Э. Пехштедта поднимается вопрос о роли произведений Л. Толстого в общественной и литературной борьбе, происходившей в Германии на рубеже XIX и XX веков.

Статья Э. Темпеля «К восприятию польской литературы немецким рабочим движением XIX века» посвящена проблемам, имеющим непосредственную связь с историей русско-немецких литературных взаимоотношений. Как русские, так и немецкие революционно-демократические круги с вниманием и сочувствием следили за борьбой поляков против царизма, с большим интересом относились к польской литературе.

Немецкие исследователи русской литературы предполагают в недалеком будущем перейти от изучения отдельных периодов в истории русско-немецкого литературного общения к составлению единой «Истории восприятия и влияния русской литературы в Германии». Эта работа потребует участия многих специалистов, работающих над изучением различных сторон жизни русского и немецкого общества; предварительные материалы свидетельствуют, что она может быть успешной.

Л. СЕМЕНОВ

НОВАЯ КНИГА О ГРИБОЕДОВЕ *

Жизнь и деятельность автора «Горя от ума» неизменно продолжает привлекать внимание исследователей и писателей. За последнее время появились две новые монографии о Грибоедове-дипломате, которые наглядно свидетельствуют о далеко не исчерпанных возможностях изучения этой темы. Книга С. В. Шостаковича «Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова» (М., 1960) уже получила отклик в печати.¹ Вторая книга принадлежит перу О. И. Поповой, одной из первых советских исследовательниц деятельности Грибоедова на дипломатическом поприще. Многие его письма и депешы увидели свет в работах О. И. Поповой, первая из которых появилась в 1929 году, к 100-летию со дня гибели поэта. Новая книга О. И. Поповой сразу привлекает читателя и постановкой ряда новых вопросов, связанных с деятельностью Грибоедова-дипломата, и увлеченностью, с которой она написана.

Живо изображены первые шаги Грибоедова — секретаря русской миссии в Иране, учрежденной вскоре после Гюлистанского мира. Автор рассказывает об успешных дипломатических акциях, в которых Грибоедов принимал участие; об отношениях с английскими дипломатами в период исполнения им (в связи с отъездом С. И. Мазаровича) обязанностей поверенного в делах. Заметим, что до опубликования О. И. Поповой наиболее ранних депеш Грибоедова не было известно ни одного официального документа, написанного им в первые годы дипломатической службы. Исследовательница обнаружила также неизвестную ранее статью Грибоедова о приеме в Тегеране русской миссии, которая была опубликована в 1819 году без имени автора. Эта статья, в частности, существенно дополняет сведения, содержащиеся в его «Путевых записках».

Решительные действия титулярного советника Грибоедова, сообщает автор, вызвали отрицательное отношение управляющего Министерством иностранных дел К. В. Нессельроде, хотя главноначальствующий на Кавказе А. П. Ермолов, которому также была подчинена миссия, одобрил их. Однако очень жаль, что читатель не на-

* О. И. Попова. Грибоедов-дипломат. Изд. «Международные отношения», М., 1964, 219 стр.

¹ См. рецензии П. С. Краснова («Вопросы литературы», 1961, № 2, стр. 228—231), В. Т. Паушто («История СССР», 1961, № 4, стр. 184—186) и др.

ходит авторской оценки деятельности начинающего дипломата. А ведь Грибоедову удалось то, в чем не успел Ермолов во время своего посольства в Иране за два года до этого. Причины этого успеха лежали в начавшемся русско-иранском сближении, которому, несмотря на многие трения, и содействовал Грибоедов.

Общезвестна, по признаниям современников, роль Грибоедова в русско-иранских мирных переговорах, завершившихся подписанием Туркманчайского договора 10 февраля 1828 года. Что же касается степени его участия в составлении самого договора, то этот вопрос, по словам О. И. Поповой, «за неимением о том точных документальных данных... остается до сих пор неразрешенным» (стр. 102). Действительно, в дореволюционных публикациях отсутствовали такие материалы, и только разыскания советских ученых выявили некоторые из них. Это позволило высказать мнение о непосредственном участии Грибоедова, формально являвшегося лишь редактором протоколов конференции, в составлении той части трактата, которая касалась условий переселения и амнистии населения пограничных территорий — статья 12, 14 и 15. Статьи эти имели особое значение для армянского народа, «верным защитником» которого назвал в 1827 году Грибоедова один из видных деятелей Армении Нерсес Аштаракец. Добавим, что сопоставление проектов мирного и торгового договоров, выработанных в Петербурге,² с окончательным текстом Туркманчайского трактата подтверждает, что указанные статьи были внесены или дополнены на месте, в ходе переговоров, и авторство Грибоедова не может, следовательно, распространяться на весь договор, основные условия которого были разработаны в Министерстве иностранных дел и Министерстве финансов.

Проблема русско-иранского сближения во всей полноте встала перед Грибоедовым, когда он после Туркманчайского мира возглавил русскую миссию в Иране. Глубоко права О. И. Попова, когда пишет, что Грибоедов-посланник стремился смягчить напряженную обстановку всеми имеющимися в его распоряжении средствами, в связи с чем настаивал на изменении данных царским правительством инструкции.

На страницах книги возникает самобытная фигура талантливого государственного деятеля, дипломата с широким кругозором, трезво оценивавшего окружающую обстановку. Уже на первом этапе службы Грибоедов предстает как дипломат, не только проявляющий инициативу, но и имеющий свое «мнение»; затем мы видим, как он борется за осуществление собственных, тщательно продуманных дипломатических планов. Автор показывает, как даже в ограниченных пределах инструкций Грибоедов сумел добиться нового дипломатического успеха в Иране и ослабить влияние там британской дипломатии. Но именно этими успехами, а также отклонением царским правительством проектов Грибоедова и была, как пишет исследовательница, «вызвана безвременная смерть мужественного дипломата-патриота» (стр. 6).

Рассматривая конфликты Грибоедова с руководством Министерства иностранных дел, автор приходит к выводу, что, «являясь чиновником царской России, Грибоедов должен был идти в русле тогдашней русской внешней политики» (стр. 21—22), однако «вряд ли он при своем независимом характере смог бы долго записать пост крупного чиновника» (стр. 124). Но только ли этим исчерпывался характер расхождений между дипломатом и ведомством иностранных дел? Не содержались ли в действиях Грибоедова элементы новой, буржуазной по существу, дипломатии? Разделял ли он внешнеполитические взгляды декабристов и отразились ли они в его дипломатической практике? Этих вопросов автор, к сожалению, не коснулся, и их пока можно считать только поставленными в нашей исследовательской литературе.

Большой интерес представляют главы, посвященные взаимоотношениям Грибоедова с представителями царской власти на Кавказе — А. П. Ермоловым и сменившим его И. Ф. Паскевичем. Материалы эти поданы свежо и оригинально. О. И. Попова рисует образ А. П. Ермолова, по отзывам современников, «человка власти и порядка», не скрывая при этом противоречивости его взглядов. Заслуживает внимания анализ, данный О. И. Поповой донесениям А. С. Меншикова, которые реабилитировали Ермолова в политическом отношении в глазах Николая I после восстановления декабристов. Тем самым подтверждается и предположение, высказанное еще И. К. Ениколовым,³ что эти донесения «отразились в сумме других благоприятных слагаемых и на судьбе Грибоедова» (стр. 63), арестованного во время следствия над декабристами.

Более обстоятельно могла быть освещена тема о Грибоедове и сосланных на Кавказ декабристах. Известно, что, став начальником дипломатической канцелярии главнокомандующего, Грибоедов использовал свое влияние для привлечения «государственных преступников» и «прикосновенных» на гражданские и военные посты, соответствовавшие их знаниям и талантам. Однако в книге об этом говорится слишком бегло. Кстати, находки здесь возможны не только среди не обследованных

² См.: Архив внешней политики России (далее — АВПР), ф. Главный архив, 1—9, д. 13, ч. I, лл. 68—75, 101—111 об.; ч. III, лл. 20—44; ЦГИА, ф. 560 (Общая канцелярия министра финансов), оп. 22, дд. 26, 42; ф. 1018 (И. Ф. Паскевича), оп. 2, д. 81, лл. 343—344; д. 198.

³ И. К. Ениколов. А. С. Грибоедов в Грузии и Персии. Изд. «Закавказская книга», 1929, стр. 43.

еще источников. Целый ряд материалов такого рода оказался скрытым при дореволюционных публикациях. Так, академик М. В. Нечкина обнаружила пропущенное в печатном варианте воспоминаний декабриста П. А. Бестужева свидетельство о заступничестве Грибоедова за друзей-декабристов на аудиенции у Николая I. Приведем два других факта, которые остались неизвестными автору рецензируемого труда. О. И. Попова пишет, что в памятной записке «От государя» А. С. Меншикову, посланному в 1826 году со специальной миссией в Иран и для ревизии управления Кавказом, содержались пункты: «Кто такой Грибоедов, какого он поведения и что о нем говорят» (стр. 59). Однако существует и более определенная резолюция Николая I, сделанная на экземпляре инструкции Меншикову от 26 января 1826 года. «Было бы хорошо, — написал царь на полях, против перечня нескольких служивших на Кавказе декабристов, — к этим именам присоединить и Грибоедова».⁴ Эта резолюция была опущена Н. Ф. Дубровиным⁵ при изложении инструкции, хотя другие пометки царя были воспроизведены. Аналогична судьба и одного письма Грибоедова, особо интересного в данной связи. В 1883 году несколько его писем к П. М. Сахно-Устимовичу, служившему в канцелярии Паскевича, появились в одном из петербургских журналов. Оттуда эти письма перепечатывались в собраниях сочинений писателя. Но вот заключительная — неопубликованная — часть автографа письма от 2 декабря 1828 года, написанного накануне отъезда Грибоедова из Тавриза в Тегеран: «Еще просьба о разжалованном Андрееве. Любезный друг, я знаю, кого прошу. *Заступите мое место* при графе, будьте в помощь этому несчастливцу. При сем и записка о нем. Сестра моя заливаётся слезами, говоря о несчастных его родителях» (курсив наш, — Л. С.).⁶ В подлинниках писем Грибоедова к Сахно-Устимовичу ясно читаются и те отдельные слова, которые оказались пропущенными в первопечатном тексте и восстанавливались лишь по догадке.

В книге О. И. Поповой наряду с известными источниками привлечены и неиспользованные или малоизвестные. Так, дополняя материалы об участии английских представителей в заговоре против русского посольства, возглавлявшегося Грибоедовым, автор приводит любопытные — многие впервые на русском языке — выдержки из «Политического дневника» председателя Контрольного совета Ост-Индской компании лорда Элленборо, сторонника организации в Иране выступлений против России в период русско-турецкой войны 1828—1829 годов.

В то же время трактовка приводимых материалов не всегда представляется убедительной. Это относится, в частности, к одному из источников наших сведений о гибели Грибоедова — так называемой «Реляции». «Реляция» составлена от имени анонимного секретаря официального иранского чиновника, который был приставлен к русской миссии во время поездки из Тавриза в Тегеран; впервые она была опубликована в 1830 году в Англии. О. И. Попова утверждает, что в этом «рассказе персиянина» «нет главного момента, присущего всем иранским версиям, — попытки возложить всю вину за происшедшее на Грибоедова» (стр. 146). Но именно эти ложные обвинения и составляют главное содержание «Реляции»; кроме того, они не являются «главным моментом» всех иранских источников, а присущи лишь заявлениям тех чиновников, которые, по свидетельству наследника иранского престола, а также членов иранского специального посольства 1829 года в Россию, и организовали заговор, «быв подстрекаемы англичанами и турками». О. И. Попова считает, что происхождение «Реляции» непосредственно не связано с британской миссией в Иране. Между тем это произведение, специально обращенное к европейскому читателю, было, как говорят английские источники, «переведено» для публикации в Англии Д. Уиллоком, офицером названной миссии.⁷ Наконец, отдав предпочтение только этому источнику, автор в данном случае отказался от сопоставления его с другими имеющимися материалами, прежде всего с донесениями единственного спасшегося члена посольства — первого секретаря И. С. Мальцова. Последний дал обстоятельный отчет о событиях в Тегеране и заговоре против русского посольства. Его свидетельства тем более ценны, что исследователи до сих пор не располагают ни одним донесением самого посланника за целые два месяца его деятельности, предшествовавшие гибели.⁸ Не

⁴ Центральный государственный военно-исторический архив, ф. Военно-ученый архив, д. 4288, л. 5. Подлинник на французском языке.

⁵ См.: История войны и владычества русских на Кавказе Н. Дубровина, т. VI. СПб., 1888, стр. 595—596.

⁶ Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 178, д. 9864, л. 5 об. Граф — И. Ф. Паскевич; упоминаемой записки обнаружить не удалось.

⁷ С. В. Шостакович. Происхождение «Реляции» о гибели грибоедовской миссии. «Труды Иркутского государственного университета им. А. А. Жданова», т. XVI, серия историко-филологическая, вып. 3, 1956, стр. 158. См. также: D. P. Costello. The Murder of Griboedov. «Oxford Slavonic Papers», vol. VIII, 1958, pp. 72—73.

⁸ Нам известна лишь копия пересланной из Тегерана сопроводительной записки Грибоедова от 6 (18) января 1829 года (АВПР, ф. Грибоедова, д. 13, л. 193 об.).

представляется верной ввиду отсутствия достаточных побудительных мотивов и версия об участии в заговоре двух армян из штата посольства, Рустам-бека и Дадаш-бека, погибших вместе с Грибоедовым.

Не может не вызвать упрека, что в такой богато документированной работе даже не упоминаются материалы, опубликованные Н. Кальмой и В. А. Парсамьяном, а также статьи А. З. Ионисиани и В. Т. Пашуто, представляющие собой специальные исследования ряда вопросов, которых касается и автор настоящей книги.⁹

Нельзя не обратить внимания и на некоторые досадные неточности. Так, в противоположность сказанному в рассматриваемой работе Грибоедов расходился с Министерством иностранных дел России не только «во взглядах на способ скорейшего исполнения» статьи договора о выплате контрибуции (стр. 127): он не был безусловным сторонником взимания остатка контрибуции с Ирана. Петербург же известил посланника о возможности изменить позицию в данном вопросе лишь в депешах, которые уже не застали его в живых. Сведения, собранные армянским историком Г. Шермазяном, ошибочно приписаны в книге его переводчику — М. Я. Алавердяну (стр. 165—166). Одна из глав книги О. И. Поповой названа «Грибоедов в Иране (Тавриз. 1818—1821 гг.)», тогда как Грибоедов прибыл впервые в Иран лишь в феврале 1819 года, как указывает, впрочем, и сама исследовательница (стр. 21). Известное письмо его к издателю «Сына отечества» о событиях на Кавказе написано не из Ирана, как сказано в книге, а из Тифлиса, 21 января 1819 года, что обозначено на самом письме.

Книга насыщена фактами, с точным указанием источников, из которых они почерпнуты. И тем досаднее, что, используя копии документов из русского посольства в Париже, автор не указал, где они находятся в настоящее время.¹⁰

Неточно изображен период службы Грибоедова в Тифлисе «секретарем по иностранной части». О. И. Попова приводит свидетельство Д. В. Давыдова о том, что Ермолов «дозволял Грибоедову отлучаться часто и на продолжительное время». Действительно, Грибоедов в этот период «часто и на продолжительное время» покидал Тифлис, но не потому, что Ермолов считал его «бесполезным для службы», как полагал отсутствовавший тогда на Кавказе Давыдов, а потому, что он посылал Грибоедова со служебными поручениями, в частности для сопровождения иностранных «путешественников». Об этом известно из книги одного из них — английского полковника Р. Лайла (Путешествие в Россию, Крым, Кавказ и Грузию. Лондон, 1825), а также из переписки Грибоедова.¹¹

О. И. Попова против «язвительного» тона Давыдова (стр. 40); однако она разделяет его мнение о том, что для Ермолова Грибоедов был лишь «приятным и любезным собеседником» (стр. 33).

Конечно, можно пожелать, чтобы собственно дипломатическое искусство Грибоедова было освещено более подробно, можно оспаривать те или иные предположения, выдвинутые О. И. Поповой, но на это лучше всего ответил сам автор: «Круг новых вопросов о Грибоедове широк и разнообразен и требует еще немало труда и не одного исследователя, чтобы общими усилиями ответить на них...» (стр. 5).

Книга О. И. Поповой, плод многолетних поисков и раздумий, дает яркое представление о деятельности Грибоедова-дипломата. Атмосферу эпохи хорошо передают удачно подобранные выдержки из документов, а также редкие, современные событиям рисунки.

⁹ Н. К а л ь м а. Коммерческие замыслы Грибоедова. «Литературное наследство», т. 19—21, 1935, стр. 143—176; В. А. П а р с а м я н. А. С. Грибоедов и армяно-русские отношения. Изд. АН Армянской ССР, Ереван, 1947; А. З. И о н и с и а н и. Кавказ во внешней политике России в начале XIX в. «Ученые записки Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина», т. XXXVII, исторический факультет, вып. 3, 1946, стр. 159—176; В. Т. П а ш у т о. Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. «Исторические записки», вып. 24, 1947, стр. 111—159.

¹⁰ Они хранятся в отделе письменных источников Государственного исторического музея (ф. 282 (собрание Музея революции), д. 252). Кстати, сюда же (ф. 6 (Г. В. Розена), д. 53, лл. 135—138) из рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, на который ссылается автор, возвращена и цитируемая им записка одного из современников Грибоедова. Из фондов Пушкинского дома можно было привлечь и другие материалы (см., например, ф. 512 (Вольховского), дд. 43, 80; ф. Р1, оп. 5, дд. 118, 125).

¹¹ А. С. Г р и б о е д о в. Сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 534—537. См. также: М. А. П о л и е в к т о в. Европейские путешественники по Кавказу 1800—1830 гг. Тбилиси, 1946, стр. 118—120.

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ФОЛЬКЛОРИЗМА ЕСЕНИНА

Проблема взаимоотношения литературы и устного народного творчества имеет большое не только теоретическое, но и практическое значение.

Известно, что на протяжении своего многовекового существования русская литература не раз обращалась к сокровищам мировой народной словесности. Под могучим воздействием народного творчества еще на заре нашей письменности появился «прекрасный благоухающий цветок славянской народной поэзии»¹ — «Слово о полку Игореве». Устная словесность оказалась питательной почвой для возникновения нового тонического стихосложения (XVIII век). Она помогла А. С. Пушкину стать глубоко народным национальным поэтом. Не без ее плодотворного участия происходила демократизация поэзии Н. А. Некрасова. А творчество А. В. Кольцова вообще невозможно представить без фольклора.

Народное искусство не утратило своей роли и после Октябрьской революции. Подтверждением этого является не только художественная деятельность основоположников русской советской литературы — М. Горького, Д. Бедного, В. В. Маяковского, но и творчество многих поэтов-современников, особенно М. В. Исаковского, А. Т. Твардовского, А. А. Прокофьева.

С этой точки зрения несомненный научный интерес представляют фольклорные связи такого талантливого поэта, как С. Есенин, творчество которого восходит к истокам народной поэзии; оно оставило заметный след в советской литературе и продолжает волновать современного читателя. Проблема «Есенин и фольклор» должна занять одно из центральных мест при изучении наследия поэта. С ее решением связаны такие вопросы, как идейность и пародность творчества поэта, национальная специфика, традиции и новаторство, метод и стиль, художественное мастерство и своеобразие его таланта, а также целый ряд более частных моментов. Рассмотрение фольклорных связей Есенина несомненно поможет прояснить некоторые теоретические положения и в общей проблеме «литература и фольклор», так как цели и формы использования поэтом устного народного творчества оказались исключительно разнообразными и безусловно плодотворными.

Таким образом, проблема «поэзия Есенина и устное народное творчество» актуальна по сей день и имеет немаловажное значение как для фольклористики, так и для литературоведения. Однако она слабо изучена. Это станет вполне очевидным, если мы обратимся к работам по данному вопросу.

О связях творчества Есенина с народной поэзией специально говорится всего лишь в трех сравнительно небольших журнальных статьях (из них две относятся к концу 20-х годов)² и в одном из разделов книги П. С. Выходцева «Русская советская поэзия и народное творчество», увидевшей свет два года назад.³ В какой-то мере те или иные стороны этой проблемы затрагиваются и в других работах о Есенине, в некоторых трудах по вопросам фольклористики, а также в общих курсах по истории советской литературы. Но всего этого, конечно, явно недостаточно.

В изучении фольклоризма Есенина, как и вообще творчества поэта, можно отметить два основных периода: первый охватывает 20-е годы, а второй, после преодоления огромной полосы замалчивания, начинается с 1955 года. Эти два периода тесно связаны с соответствующими этапами в истории советского литературоведения и фольклористики и во многом обусловлены состоянием развития данных дисциплин.

В 20-е годы, как известно, происходил сложный процесс становления советского литературоведения.

В этот период процветали многочисленные направления и группировки, которые обнаруживали совершенно различный социально-методологический подход ко многим вопросам искусства. Такое состояние литературной критики приводило к тому, что творчество одного и того же писателя оценивалось с совершенно противоположных позиций, зачастую односторонне и пристрастно, особенно в тех случаях, когда речь шла о непролетарских писателях.

Этого не избежал и С. Есенин. Несмотря на высказывания о поэте Горького, Маяковского, А. Толстого, Серафимовича, Фурманова, Луначарского и других, имевшие большое значение для правильного понимания поэзии Есенина, к изучению

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 333.

² Н. Крайнов. Есенин и народное творчество. «Художественный фольклор», 1929, кн. 4—5, стр. 193—203; Б. В. Нейман. Источники эйдологии Есенина. «Художественный фольклор», 1929, кн. 4—5, стр. 204—217; П. Выходцев. Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина. «Русская литература», 1961, № 3, стр. 123—143.

³ П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 220—250.

его творчества в 20-е годы чаще всего подходили с предвзятых, субъективных позиций, без учета анализа творений художника.

О нем говорили как о поэте, отразившем в «мистической форме» «собственнические взгляды и надежды нашего крестьянства»,⁴ как о «гениальном имажинисте»,⁵ «политические убеждения» которого представляют «смесь индивидуалистического анархизма и беспомощного пессимизма».⁶ Писалось, что «его лирика находится под влиянием круга реакционных идей»,⁷ а сам поэт обвинялся в мизантропии, в том, что он «любит растительный и животный мир, за исключением человека».⁸ Сильной стороной его творчества признавался мотив созерцательности, стремление «к ирраване».⁹

Некоторые критики бездоказательно утверждали, что «все поэтическое дело Есенина — это непрерывное искание украшений для... голой эмоции», а «его стихи — стихи для легкого чтения».¹⁰ Поэт причислялся «к людям уходящей культуры», при этом уверялось, что «последний символист, Есенин, довольно скоро утратит свою популярность».¹¹

Большая часть почитателей Есенина, видевших в нем чистого лирика, далекого от современной действительности, чрезмерно превозносила слабые, упаднические произведения поэта и не принимала в его творчестве то новое, что характеризовало его идейные и художественные искания. Так, например, В. Киршон писал, что стихи Есенина, «посвященные Советской Руси, слабее, чем его прошлое творчество».¹²

Говоря об истоках творчества поэта, критика обычно подчеркивала его зависимость и от Пушкина, и «от Фета, и от условного поэтического „народничества“, и от примитивно понятого через Клюева Блока»¹³ и в то же время не замечала всего самобытного, есенинского. В имажинизме усматривалась «причина глубокой органической религиозности его».¹⁴ Односторонностью страдали также утверждения и о том, что основным источником творчества Есенина является биография самого поэта, что все произведения, если их соединить воедино, представляют из себя лирический роман, где образ лирического героя и автора идентичны.¹⁵

Таким образом, из приведенных нами суждений видно, какими противоречивыми и порой неоспохватливыми были попытки литературоведов объяснить характер творчества Есенина. Это, естественно, затрудняло постановку проблемы «Есенин и народное творчество».

С другой стороны, советская фольклористика в 20-е годы только делала еще свои первые шаги и не была лишена многих недостатков, присущих советскому литературоведению в целом. Работы, посвященные изучению взаимоотношения литературы и устного народного творчества, несли на себе заметные следы формализма, в них данная проблема рассматривалась в отрыве от проблемы народности литературы. Исследователи в основном регистрировали лишь отдельные случаи проникновения устной поэзии в творчество того или иного писателя, педагогично выискивали фольклорные источники отдельных литературных произведений, рассматривали факты знакомства писателя с фольклорными сборниками, приводили высказывания современников или самого писателя, свидетельствующие о его любви к близости к народному творчеству. В таком же плане делались попытки изучения проблемы фольклоризма Есенина.

О близости поэзии Есенина к фольклору заговорили очень рано¹⁶ — с появлением в печати первых стихотворений поэта. И это не случайно, ибо почти каждое его произведение было пронизано народно-поэтическими мотивами, которые нельзя было не заметить. На эту мысль постоянно наталкивал сам поэт, о чем свидетельствуют его автобиографии и воспоминания современников. Однако в 10—20-е годы

⁴ А. Воронский. Сергей Есенин. «Красная новь», 1924, № 1, стр. 275.

⁵ Арсений Абрамов. Воплощение. Есенин—Мариенгоф. М., 1921, стр. 24.

⁶ Федор Жид. Почему мы любим Есенина. «Красная новь», 1926, № 5, стр. 216.

⁷ П. Петровский. Ответ тов. Правдухицу. «Звезда», 1927, № 3, стр. 192.

⁸ В. С. Гриневич. К биографии Сергея Есенина. В кн.: Клинический архив Гениальности и Одаренности (эвропатологии), вып. I, т. III. Л., 1927, стр. 84.

⁹ Георгий Якубовский. Писатели и критика. Статьи. Изд. «Московское товарищество писателей», 1927, стр. 24.

¹⁰ Ю. Тынянов. Промежуток (о поэзии). «Русский современник», 1924, кн. 4, стр. 211, 213.

¹¹ В. Дружин. Сергей Есенин. «Л», 1927, стр. 44.

¹² В. Киршон. Сергей Есенин. Л., 1926, стр. 29.

¹³ Ю. Тынянов. Промежуток (о поэзии), стр. 211.

¹⁴ В. Дружин. Сергей Есенин, стр. 17.

¹⁵ Валентина Дынин. Лирический роман Есенина. М., 1926.

¹⁶ П. Сакул. Народный златоцвет. «Вестник Европы», 1916, № 5, стр. 193—208; З. В. Сергей Есенин. Радунца. П., 1916. «Нива», приложение, 1916, № 5, стр. 148—150 и др. Но данные статьи могли лишь сблизить с толку молодого поэта и направить его по ложному пути, ибо в них превозносились и выдвигались на первый план слабые стороны его поэзии. Патриархальность, смиренность и религиозность выдавались за подлинную народность и истинный фольклоризм.

(до Октября и в первые годы советской власти) о фольклоризме Есенина мы найдем всего лишь отдельные беглые высказывания в работах общего характера, и только к концу этого периода появились две специальные статьи: Н. Кравцова — «Есенин и народное творчество» и Б. В. Неймана — «Источники эйдологии Есенина».

В общих работах о Есенине рассматриваемого периода прежде всего отмечалась любовь поэта к народному творчеству, глубокое понимание им народной поэзии и большое мастерство в исполнении песен и частушек, умение хорошо играть на гармошке и плясать русские танцы. С. Виноградская вспоминает: «Больше всего он (Есенин, — В. К.) любил русские песни. За ними он проводил целые вечера, а иногда и дни... Он знал песню, как теперь редко кто знает, и любил ее — грустную, задорную, старинную, современную. Он понимал песню, чувствовал ее как-то по-особенному, по-своему».¹⁷ Есенин «чудесно плясал», «гармонь... занимала у него большое и почетное место, почти такое же, какое она заняла в его стихах».¹⁸ Подобного рода высказывания можно почерпнуть из воспоминаний Ивана Грузинова¹⁹ и других современников поэта.

В статьях подчеркивалось, что Есенин глубоко знал самые различные жанры устного поэтического творчества: песни, частушки («их у него собрано до четырех тысяч»),²⁰ былины, сказки, загадки, пословицы и поговорки, «прибаски, кацапушки и страдания».²¹ Критика верно отмечала, что много из этих жанров, а также отдельные образы, народные обороты речи, диалектизмы были использованы Есениным в его творчестве. Однако об этом говорится декларативно, без примеров, без указания на произведения поэта, в которых нашли отражение те или иные фольклорные мотивы. Вот как, например, писалось в ту пору на эту тему: в стихах Есенина «было много сказочного, былинного, но не было революционного порыва».²² Подобного рода общие суждения, конечно, были очень далеки от подлинно научного изучения творческих связей Есенина с фольклором.

В таком же плане затрагивались и некоторые другие стороны интересующей нас проблемы, как например вопрос о создании Есениным частушек в духе народных, об отрицательном влиянии на мировоззрение поэта патриархального, религиозного фольклора, о своеобразном толковании Есениным образов народной поэзии. о песенности и музыкальности лирики поэта и др. И хотя ни один из вышеназванных вопросов не нашел должного освещения, тем не менее сама постановка частных проблем наталкивала фольклористов на определенный круг связанных с их решением положений.

Изданный в 1927 году сборник частушек, собранных на родине Есенина его сестрами — Екатериной и Александрой,²³ явился первой попыткой представить в надлежащем исследователем конкретный фольклорный материал, так или иначе прошедший свое преломление в творчестве поэта. В предисловии к этому сборнику Ник. Смирнов, справедливо говоря о взаимном влиянии рязанского фольклора и поэзии Есенина, писал: «Частушки... записаны на родине Сергея Есенина, — и, не утверждая положительно, — все же можно предполагать, что на них отразилось влияние Есенинских песен, как, наоборот, в творчестве великого поэта чувствуются отзвуки песен, распеваемых „под тальянку“ на цветущих приокских лугах».²⁴ К сожалению, этот сборник до сих пор не привлек внимания фольклористов, остался забытым, а работа по сборанию рязанского фольклора не была продолжена.

Попытку научного объяснения источников творчества С. Есенина на основе большого фактического фольклорного материала впервые делает Б. В. Нейман в отмеченной нами статье «Источники эйдологии Есенина». Но эта попытка окончилась неудачно, так как автор подошел к вопросу односторонне, с позиций формализма, что, конечно, отражало состояние развития советской фольклористики в 20-е годы.

Ограниченность и односторонность статьи Б. В. Неймана состоит прежде всего в том, что в ней под фольклорностью понимается имитаторство, «обычная поэтическая стилизация, реконструкция по кпигам и сборникам».²⁵ Автор обращается лишь к тому времени, когда поэт был связан с группой «Скифы» и имажинистами, и в качестве примеров использует, как правило, стихи религиозного характера, считая, что они наиболее насыщены народно-поэтической образностью. При этом для сопоставления поэзии Есенина с народным творчеством привлекается исключительно патриархаль-

¹⁷ Софья Виноградская. Как жил Есенин. М., 1926, стр. 6.

¹⁸ Там же, стр. 7—8.

¹⁹ Иван Грузинов. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1927.

²⁰ Вл. Ч — с к и й. Первые шаги. «Звезда», 1926, № 4, стр. 215.

²¹ Сергей Городецк и й. О Сергее Есенине. Воспоминания. «Новый мир», 1926, № 2, стр. 138.

²² Г. Деев-Хомяковский. Правда о Есенине. «На литературном посту», 1926, № 4, стр. 33.

²³ Частушки родины Есенина — села Константинова. Собрали Е. и А. Есенины. Предисл. Ник. Смирнова. М., 1927.

²⁴ Там же, стр. 6.

²⁵ Б. В. Нейман. Источники эйдологии Есенина. «Художественный фольклор», 1929, кн. 4—5, стр. 204. Далее ссылки приводятся в тексте.

ный фольклор — мифы, религиозные стихи, библейские сказания, легенды, старинные загадки.

Б. В. Нейман стремится в основном объяснить «неизреченную животность», т. е. богатую насыщенность творчества Есенина образами животного мира, «бестиальную основу эйдологии (образности, образной системы, — В. К.) поэта» (стр. 204). Но, чувствуя недостаточность подобного подхода, он вынужден был использовать и такие примеры из творчества Есенина, в которых отсутствуют образы животного мира. Поэтому, как бы оправдываясь, Б. В. Нейман пишет: «При этом для полноты изучения вопроса, мы проведем и такие параллели, которые выходят из грани чисто бестиальных образов поэта» (стр. 206).

Вся работа Неймана посвящена выискиванию параллелей к поэзии С. Есенина в сборниках загадок Д. Н. Садовникова²⁶ и в мифологических трудах А. Н. Афанасьева.²⁷ В этом прежде всего проявился формалистический способ исследования, которого придерживался автор.

В принципе верно ставя вопрос о различном подходе Есенина к загадкам, Б. В. Нейман допускает много натяжек в примерах, приведенных им для сопоставления, толкует материал произвольно, исходя из своих чисто субъективных домыслов в духе мифологической школы. В этом плане особенно показательна та часть статьи, где говорится о свободном обращении поэта с загадками. Так, приведя из поэмы «Июния» строки:

... заря, опуская веки,
Будет звездных ловить в них рыб...

Б. В. Нейман утверждает, что образ «звезды-рыбы» мог возникнуть у Есенина на основе загадки: «Из ворот в ворота лежит щука золота». Сравнивая далее творчество поэта с отдельными местами из работ А. Н. Афанасьева, Б. В. Нейман подпадает под влияние взглядов последнего и совершенно серьезно занимается выискиванием в поэзии Есенина мифологических образов, тем самым доводя свои схематические построения до полного абсурда. Объясняя, например, образ «звезды-плода» («На ветке облака, как слива, Златится спелая звезда») из стихотворения «О край дождей и непогоды», Б. В. Нейман пишет: «Здесь едва ли не развитие образа мирового дерева: ветви, как часть дерева, могли вызвать в его (Есенина, — В. К.) представлении образ звезды-сливы, висящей на них» (стр. 213). Безусловно, Есенин интересовался мифологией, и это нашло заметное отражение в его творчестве и особенно в статье «Ключи Марии», но, конечно же, нельзя было в каждом поэтическом образе видеть миф, как это делает Б. В. Нейман.

Не выдерживает критики также положение Б. В. Неймана (оно содержится и в статье Н. Кравцова) о том, что обращение поэта к загадкам и мифам было связано только с имажинистским периодом. Но, как известно, «образотворчество» Есенина, использующего поэтический опыт метафорического отображения действительности, заложенный в фольклорных жанрах, было характерно и для более раннего периода. Б. В. Нейман опровергает сам себя, когда для подтверждения своих взглядов приводит примеры из произведений Есенина 1917—1918 годов («О мать божья», «Июния», «Пришествие» и др.), тогда как с имажинистами поэт сблизился в 1919 году, а до этого поддерживал связи со «Скифами». Следовательно, здесь естественней поставить вопрос о том, что в имажинистский период у Есенина еще более повысился интерес к загадкам и мифам.

Более того, ведь не имажинизм породил есенинскую образность, а, напротив, он возник как литературное течение, стремившееся использовать талант поэта в своих групповых интересах. В свою очередь, Есенин, увлеченный «заботой» имажинистов об исключительной роли образности в творчестве художника, вошел в состав этой группы, но позже, почувствовав формалистический смысл, который его соратники придали всей деятельности группы, он от нее отошел.

Оказавшись в плену формалистических домыслов, Б. В. Нейман неверно решает вопрос и в целом. В его статье признаются только книжные фольклорные источники образной системы лирики Есенина. А все творчество воспринимается как результат заимствования поэтом образов из этих книжных источников или как «творческое развитие» их, т. е. создание новых образов на основе заимствованных. В этом проявилось явное невнимание автора к социально-исторической обусловленности поэзии Есенина, в чем, в конечном счете, нельзя не видеть отражения идеалистического в основе своей взгляда на творческий процесс вообще того или иного писателя. Если даже приять во внимание, что Б. В. Нейман имеет в виду исключительно так называемый имажинистский период творчества Есенина (о чем можно судить лишь по его вводу и примерам, так как ни в заглавии, ни в самой статье это не оговаривается) и в основном «бестиальные» произведения поэта, то и тогда надо признать, что

²⁶ Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Садовников. СПб., 1901.

²⁷ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, тт. I—III. М., 1865—1869.

утверждения автора носят односторонний и субъективный характер, ибо им совершенно отрицается жизненная основа творчества Есенина, та действительность, те исторические условия, которые явились основным источником идейно-образной структуры произведений поэта.

И все же статья Б. В. Неймана имела определенное значение для исследователей поэзии Есенина и для советской фольклористики 20-х годов. Автор лишний раз подчеркнул, что при изучении творчества Есенина, а следовательно, и любого другого писателя, нужно опираться на фактический материал. Особенное внимание он обратил на конкретные книжные источники, помогающие понять некоторые стороны творчества поэта, и показал различные пути использования Есениным народной поэзии.

Естественно, что работа Б. В. Неймана для нашего времени устарела. Те формалистические сопоставления, которые сделаны в ней, требуют проверки. В ином случае противоречивый характер отдельных ее положений может только лишь запутать читателя.

В статье Н. Кравцова «Есенин и народное творчество», помещенной рядом с работой Б. В. Неймана в том же номере журнала, вопрос о влиянии фольклора на творчество поэта ставится более широко и гораздо глубже. В отличие от Б. В. Неймана Н. Кравцов совершенно верно отмечает, что «народная поэзия» была не единственным, а «одним из источников творчества Есенина»²⁸ (курсив наш, — В. К.).

Автор ставит вопрос не только о том, что Есенин взял из народной поэзии, но и о том, «*какие творческие принципы обусловили выбор того или иного материала, тех или иных приемов*» (курсив наш, — В. К., стр. 193). Так, обращение Есенина к психологическому параллелизму, к олицетворениям природы Н. Кравцов справедливо обосновывает особенностями лиризма его поэзии, а «роль образа в загадке», по его мнению, «отвечала требованию имажинистов», народный же язык «служил ему стилистическим фоном для развития, главным образом, эпической темы» (стр. 203). При этом отмечалась изменяемость творческих принципов поэта и в связи с этим его отношение к тому или иному фольклорному жанру или приему на протяжении всего периода развития поэзии Есенина. Н. Кравцов пишет: «Вначале, находясь под влиянием народной поэзии, что вполне естественно для поэта, связанного с деревней, он давал стилизованные песни (стихотворения 1911—1913 годов). Позднее же, когда он примкнул к имажинистам, борющимся против „поэзии звука“, и принял их положение: образ — главное в поэзии, он стал искать источника, откуда можно было бы почерпнуть образы, и нашел его в загадке, в которой риторический образ стоит впереди... А когда прошло увлечение имажинизмом, — мы видим, что образы из загадки мелькают все реже и реже, и внимание поэта переносится на другие стороны народной поэзии» (стр. 203). И хотя не со всеми утверждениями Н. Кравцова можно согласиться, мысль, высказанная автором о том, что процесс обращения писателя к фольклору следует рассматривать в развитии, имеет большое теоретическое значение, она была свежей в советской фольклористике 20-х годов и не потеряла своей актуальности до настоящего времени.

Н. Кравцов отмечает использование Есениным не только загадок и мифов (как это сделано Б. В. Нейманом), но и многих других жанров и стилистических приемов фольклора — частушек, песен, поверий, легенд, олицетворений, различного рода параллелизмов, обращений, общих мест из былины, запевов, зачинов, прибауток, концовок, элементов народно-поэтического языка, а также «Слова о полку Игореве», с которым поэт был хорошо знаком. Автор подчеркивает творческий подход Есенина к используемым источникам, приводит большое количество примеров, многие из которых очень убедительны и не вызывают возражений. Интересно сопоставление принципов создания мифа Есениным и Клюевым. Такое сопоставление явилось первым положительным шагом, сделанным в советской фольклористике на пути сравнительного изучения народно-поэтических элементов в творчестве различных писателей. Это следует отметить еще и потому, что статья Н. Кравцова представляет собой извлечение из его доклада «Новокрестьянские лирики и народное творчество», в котором, как видно из его названия, данный вопрос ставился гораздо шире.

Впервые в истории советской фольклористики Н. Кравцов делает попытку связать используемый Есениным фольклор с тематическими и стилистическими особенностями отдельного произведения, доказывая, что каждый элемент устного народного творчества включается поэтом с целью придать образу или произведению в целом своеобразный колорит. Н. Кравцов говорит как о фольклорных приемах, которые используются поэтом постоянно, так и о тех, которые употребляются в его поэзии эпизодически, «что вошло случайно в его творчество, *требуемое темой стихотворения* (курсив наш, — В. К.). В этом отношении более всего ценны три пьесы: „Марфа Посадница“, „Ус“ и „Песнь о великом походе“» (стр. 199). В другом месте читаем: «Введение в поэтический текст слов и оборотов народной и народно-поэтической речи *сообщает ему соответствующую тему окраску* (курсив наш, — В. К.). Если

²⁸ Н. Кравцов. Есенин и народное творчество. «Художественный фольклор», 1929, кн. 4—5, стр. 193. Далее ссылки приводятся в тексте.

перед нами Марфа Посадница, то о ней прилично говорить языком былин; если же перед нами матрос 17-го года, то вполне уместно ввести частушку» (стр. 203). Но, к сожалению, высказанное положение не получило развития в статье и не было подкреплено анализом конкретных произведений поэта.

Хотя в работе Н. Кравцова содержится целый ряд оригинальных положений, ей во многом присущи те общие недостатки, которые были характерны для советской фольклористики 20-х годов. Автор в основном останавливается на фактах непосредственного, прямого использования Есениным народного творчества. Анализ фольклорных элементов и сопоставление их с поэзией Есенина ведется в отрыве от идейно-тематической направленности творчества поэта. Примеры народно-поэтических заимствований приводятся, как правило, не для того, чтобы показать, какую роль они играют в произведениях Есенина в каждом конкретном случае, а как факт, свидетельствующий о том, что данный образ или прием взят из устного народного творчества.

Но несмотря на недостатки, присущие статье Н. Кравцова, следует признать, что она является первой серьезной попыткой выйти за рамки утвердившихся в 20-е годы принципов подхода к проблеме взаимоотношения литературы и фольклора. Отдельные ее положения найдут дальнейшее свое развитие в советской фольклористике последующих лет. В связи с этим нельзя полностью согласиться с мнением тех исследователей, которые, ставя статью Н. Кравцова в один ряд с работой Б. В. Неймана, не видят в ней того нового, что она содержит по сравнению с аналогичными статьями 20-х годов. Мы имеем в виду прежде всего работы А. М. Астаховой²⁹ и П. Выходцева.³⁰

Не правы и те, кто склонен обвинять Н. Кравцова, будто бы он в своей работе проводит мысль о том, что интерес к фольклору у Есенина был пробужден исключительно близостью его к имажинистам. Так, например, Е. Наумов в своей монографии пишет: «... Н. Кравцов считает, что интерес Есенина к народному творчеству целиком определяется его связью с имажинистами»³¹ (курсив наш, — В. К.). Но из анализа статьи Н. Кравцова ясно, что автор останавливается на всех периодах творчества Есенина и вскрывает не одну, а различные причины тяготения поэта к фольклорным источникам.

Кроме того, надо отметить, что по сей день имеет некоторую практическую ценность фактический материал, содержащийся в статье Н. Кравцова (и отчасти Б. В. Неймана), а также в воспоминаниях современников. Однако им необходимо пользоваться весьма критически, ибо он несет на себе следы субъективизма.

С начала 30-х годов и вплоть до 1955 года в изучении Есенина наступил застой: изредка появлялись небольшие издания произведений поэта и делаются отдельные высказывания по поводу его творчества.

Несмотря на то, что советское литературоведение за это время в своем развитии достигло заметных успехов, поставив и разрешив с принципиально иных позиций целый ряд новых вопросов, несмотря на то, что появились крупные монографии об отдельных писателях и творчество их стало рассматриваться более глубоко и всесторонне, о Есенине в этот период не было сказано ничего нового, о нем продолжали писать в духе традиций, установившихся в литературоведении 20-х годов. Есенин преподносился читателю «как идеолог... зажиточного, патриархального, враждебного революции крестьянства, как религиозно-реакционный романтик, не видящий путей впереди, но окрашивающий старину в розовые, красочные, идиллические, несвойственные ей тона».³² После революционного творчества Есенина целиком считалось реакционным; о поэте говорилось, что он «по пояс погружен в мистические теории декадентов».³³

Однобокий подход к творчеству Есенина, наметившийся в 20-е годы, был усугублен в 30-х годах в результате вульгарно-социологических извращений; подобная однобокость в период культа личности была возведена в норму. Не только в литературоведении — во многих областях науки тогда стали появляться непогрешимые авторитеты и непрекаемые истины, наметилась порочная тенденция доказывать истинность тех или иных положений, опираясь не на факты, не на результаты своих собственных наблюдений, а на авторитетные труды, приводя отсюда кстати и не кстати ворох цитат.

²⁹ А. М. Астахова. Исследования советского времени о роли фольклора в русской литературе. В кн.: Вопросы советской литературы, IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 294.

³⁰ П. Выходцев. Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина, стр. 124.

³¹ Е. Наумов. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Учпедгиз, Л., 1960, стр. 221.

³² Г. Покровский. Есенин — есенищина — религия. Изд. 2-е, М., 1930, стр. 34.

³³ А. Л. Дымшиц. Сергей Есенин. В кн.: С. Есенин. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. «Советский писатель», Л., 1940, стр. 29.

В этих условиях очень трудно было выступить против утвердившегося мнения. Не случайно в этот период творческое наследие Есенина не было пересмотрено с учетом новых достижений советского литературоведения, хотя о необходимости такой работы говорилось уже в начале 40-х годов. Н. Бурсов, например, писал: «Сейчас, когда имя Есенина перестало быть объектом борьбы, а его поэзия становится фактом истории, необходимо заново осмыслить наследие этого очень талантливого поэта, установить его настоящее место в историко-литературном процессе».³⁴

В связи с тем, что в этот период творчество поэта по-настоящему не изучалось, естественно, осталась в стороне и проблема фольклоризма Есенина, хотя наука о народной словесности за это время сделала большой шаг вперед.

Стремление вычеркнуть Есенина из первых рядов советских поэтов, смешать его с «есенинщиной» значительно обедняло картину русской советской литературы. Без Есенина трудно понять сложный процесс, происходивший в литературе первых лет советской власти, без него нельзя представить тех достижений, которых добилась советская поэзия в 20-е годы. Мало того, лучшие произведения поэта, полные многообразных оттенков чувств и настроений, несмотря на всякого рода преграды, не могли не находить отклик в душе самых различных слоев читателей. Однако малые тиражи не могли в достаточной степени удовлетворить их запросы, а изучение творчества Есенина было настолько ограничено, что не давало объективного представления о поэте. Кстати сказать, лучшие произведения Есенина последних лет обычно не включались в издания.

Строго научный подход к творчеству Есенина стал возможным лишь в новых условиях, когда, преодолевая последствия культа личности, советские литературоведы приступили к изучению наследия советских писателей, чье творчество замалчивалось или было представлено в искаженном виде. Этому способствовала также и широкая доступность архивного материала.

Новый этап в изучении Есенина намечается в 1955 году, когда юбилейные даты (60-летие со дня рождения и 30-летие со дня смерти) вызывают к жизни целую серию работ о поэте. С этого времени статьи о Есенине стали появляться уже систематически; была защищена первая диссертация о мастерстве поэта;³⁵ вышло несколько монографий, посвященных его жизни и творчеству,³⁶ издано пятитомное собрание сочинений.³⁷

В работах К. Зелинского, Е. Наумова, Ю. Прокушева, В. Земскова, А. Жаворонкова, П. Ф. Юшина и других творчество и научная биография Есенина пересматриваются в свете достижений советского литературоведения последних лет и на основе новых документальных данных. В результате этого, хотя работа по изучению есенинского наследия только началась, поэт уже предстал перед нами в совершенно новом свете.

Затрагивая различные вопросы творчества поэта, литературоведы и современники Есенина, опубликовавшие в последнее время свои воспоминания и труды, не могли пройти и мимо проблемы фольклоризма его поэзии.

Прежде всего следует отметить воспоминания о Есенине его сестер, Екатерины и Александры, которые хорошо показали фольклорную атмосферу, царившую в доме Есениных и оставившую глубокий след в душе поэта. Отец Есенина, Александр Никитич, «обладал хорошим слухом, и мальчиком лет двенадцати-тринадцати пел дискантом в церковном хоре на клиросе».³⁸ Мать считалась лучшей песенницей на селе, играла на гармошке. Бабушка Есенина по отцу, Аграфена Панкратьевна, «отводила душу, когда случалось причитать по покойникам или на свадьбах».³⁹ «Рассказать сказку, спеть песню для ребенка»⁴⁰ было потребностью дедушки Есенина по матери, Федора Андреевича Титова. В доме Есениных любили народные игры и обряды.

В статьях последнего времени, продолжая начатые в 20-е годы наблюдения, отмечалось тяготение Есенина к фольклору, знание и использование им самых различных жанров, поэтики и языковых особенностей народного творчества. Но обо всем этом говорится мимоходом, крайне слабо привлекается фактический материал, не раскрываются связи между использованным фольклором и замыслом отдельных конкретных произведений поэта.

³⁴ Н. Б у р с о в. С. Есенин. «Литературный современник», 1940, № 5—6, стр. 218.

³⁵ С. И. Кошечкин. Мастерство Сергея Есенина (произведения 1924—1925 гг.). М., 1959 (дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук).

³⁶ Е. Наумов. Сергей Есенин; Ю. Прокушев. Юность Есенина. М., 1963; А. В. Кулинич. Сергей Есенин. Критико-биографический очерк. Изд. Киевского университета, 1959.

³⁷ Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, тт. I—V, Гослитиздат, М., 1961—1962. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

³⁸ Александра Есенина. «Это все мне родное и близкое». О Сергее Есенине. «Молодая гвардия», 1960, № 8, стр. 210.

³⁹ Екатерина Есенина. В Константинове. «Литературная Рязань», 1957, кн. 2, стр. 306.

⁴⁰ Там же, стр. 308.

Более основательный шаг в этом направлении был сделан А. Жаворонковым.⁴¹ В своих статьях он впервые широко поставил вопрос о роли фольклора в идейно-художественном замысле того или иного произведения Есенина. Однако с этой точки зрения им рассматривается всего несколько произведений, при этом наиболее полно лишь два — «Песнь о великом походе» и «Марфа Посадница».

Кроме того, не со всеми положениями, выдвинутыми А. З. Жаворонковым, можно согласиться. В частности, верно отмечая народно-песенную основу «Поэмы о 36», он не заметил ее своеобразного построения, вытекавшего из фольклорной традиции. Проследившая тяжелый путь борьбы народа за свое освобождение, Есенин стремится передать в поэме общий дух и настроение революционных масс, их общую судьбу, для чего он рисует события и образы в обобщенной форме, не заостряя внимания на отдельных деталях, что весьма характерно для фольклора. Не учитывая этих особенностей поэмы, А. З. Жаворонков пришел к неверному выводу. Он пишет: «Недостаточный запас личных впечатлений и познаний о жизни революционеров привели к существенным недостаткам поэмы: обобщенно-схематический показ основных образов и картин, пренебрежение требованиями индивидуализации и конкретизации действующих лиц. У всех у них нет имен, их социальное положение не уточнено. Из 36 героев поэмы как-то выделены лишь 31-й и 5-й, но и они безлики».⁴² Таким образом, А. З. Жаворонков стремится обвинить Есенина в отсутствии тех приемов изображения действительности, которые не вытекали из замысла и общей формы произведения.

Проблемы фольклоризма Есенина касается в своей монографии также Е. Наумов. Здесь впервые сделана попытка привлечь фольклорный материал в связи с характеристикой всего творческого пути Есенина, а не отдельных его произведений. В работе содержатся оригинальные высказывания относительно фольклорной основы рифмовки есенинского стиха и афористичности языка его произведений; интересно замечание о том, что увлечение поэта имажинизмом приводит к затуманиванию смысла выражений, взятых из фольклорных источников; более четко, нежели в работах других авторов, намечается мысль об изменении характера отношения Есенина к фольклору в связи с эволюцией мировоззрения и творчества поэта.

И хотя решение проблемы фольклоризма Есенина не входило в задачу монографии Е. Наумова, все же следует упрекнуть ее автора за недостаточное внимание к народно-поэтическим мотивам при раскрытии своеобразия творчества поэта. Несмотря на ряд интересных наблюдений, сделанных Е. Наумовым, в его книге в основном обобщается материал, касающийся связи поэзии Есенина с устным народным творчеством, который уже имелся в работах других авторов.

Говоря о народно-поэтических истоках творчества Есенина, следует остановиться на пятитомном собрании сочинений поэта, составителями которого проделана большая исследовательская работа. В комментариях нашла свое отражение проблема фольклоризма Есенина. Правда, высказывания на подобную тему присутствуют в разобранном виде и зачастую представляют лишь беглые замечания, но не учитывать их нельзя, так как отдельные из них весьма примечательны. Так, очень правильная, на наш взгляд, мысль о том, что «Есенин пришел в лагерь имажинистов с собственной программой» (V 280), позволила глубоко вскрыть смысл требований поэта к системе образов, направленных на сближение с фольклором, которое он «понимал отнюдь не как насильственное возвращение современной литературы к образности Бояна, Гомера, Библии и вообще народного эпоса, не как стилизаторство, которое для него „словесная мертвенность“, тогда как рождение образа — такое же „чудо“, как возникновение органической жизни из неживой природы» (V, 281). Известно, что о «Ключах Марии», содержащих программные заявления поэта, критики говорили очень мало и противоречиво. Автором примечаний внесена в этот вопрос определенная ясность. В некоторых комментариях к письмам поэта делаются попытки сопоставления его творчества с творчеством писателей-современников. Так, отмечая особенности лирики Есенина и А. Ширяева, комментаторы указывают на то, что «их объединял интерес к старине, к народным истокам поэзии, бытине, частушке» (V, 314). Говорится также о влиянии на Есенина А. Блока,

⁴¹ См.: А. Жаворонков 1) С. Есенин. «Анна Снегина». «Вопросы литературы», 1957, № 7, стр. 53—67); 2) Образ вождя в поэзии С. Есенина. «Нева», 1958, № 4, стр. 220—222; 3) Образы цветов в поэзии С. А. Есенина. «Ученые записки Новгородского государственного педагогического института», т. II. 1957, историко-филологический факультет, вып. 2, стр. 167—194; 4) Поэма С. Есенина о Новгороде Великом. «Ученые записки Новгородского государственного педагогического института», 1958, т. III, филологический вып., стр. 99—111; 5) Поэмы С. А. Есенина о Великом Октябре. «Ученые записки Новгородского государственного педагогического института», 1958, т. III, филологический вып., стр. 63—81.

⁴² А. З. Жаворонков. Поэмы С. А. Есенина о Великом Октябре. «Ученые записки Новгородского государственного педагогического института», 1958, т. III, филологический вып., стр. 71.

о его связях с Н. Клюевым, с Р. В. Ивановым-Разумником, А. Белым и др. Несомненно, подобные замечания нацеливают исследователей наследия поэта на изучение определенного круга вопросов. Между тем в области сравнительного изучения фольклоризма Есенина и фольклорных традиций в творчестве других писателей советскими учеными еще почти ничего не сделано, хотя с решением этой проблемы связано очень много вопросов, в частности вопрос о различных тенденциях подхода того или иного поэта к устной словесности, о положительных и отрицательных результатах обращения художника к фольклору, о понимании подлинной народности и т. д.

Большим вкладом в фольклористику является вышеупомянутая нами монография П. С. Выходцева «Русская советская поэзия и народное творчество».⁴³ В ней охвачен весьма широкий круг вопросов, связанных с проблемой взаимоотношения советской поэзии и устного народного творчества, начиная с первых лет революции по настоящее время.

В своей работе П. С. Выходцев сумел преодолеть один из существенных недостатков советской фольклористики, состоявший в отрыве изучения фольклоризма того или иного писателя от общего развития советской литературы.

В нашу задачу не входит разбор монографии в целом. Что же касается раздела «Творчество Есенина и поэтические традиции»,⁴⁴ то в нем проблема фольклоризма Есенина рассматривается с позиций историзма. Однако небольшого объема раздела и те задачи сопоставительного характера, которые ставил перед собой автор, дали возможность проследить процесс взаимоотношения поэзии Есенина и народного творчества лишь в общих чертах, позволили только лишь поставить ряд вопросов, требующих дальнейшего своего рассмотрения. Каковы же эти вопросы?

В первую очередь необходимо отметить, что до Выходцева никто так определенно не заявлял об народном творчестве как об одном из решающих факторов, определивших «выработку эстетических взглядов и мировоззрения» Есенина (стр. 228).

Значительный интерес представляет утверждение автора о том, что «фольклорные мотивы и образы», насыщающие раннее творчество Есенина, «являются элементом его художественного видения» (стр. 231), а не стилизаторским приемом, использованным ради подделки под народное искусство. Отчасти поэтому, как отмечается в монографии, Есенина в этот период привлекают те стороны действительности, которые нашли широкое отражение в народно-поэтическом творчестве. Но следует сразу же заметить, что распространение данного положения только на раннюю поэзию Есенина обедняет смысл и значение этого вывода, так как и в последующем творчестве Есенина фольклорные мотивы очень часто продолжают выступать как элементы поэтического мироощущения самого поэта, правда, в более опосредствованной, если можно так сказать, есенинской форме. Как известно, во второй период в творчестве Есенина большую роль стала играть загадка. Поэт настолько вживается в образную структуру загадки, что ее форма отображения окружающего мира становится в то же время в какой-то мере и есенинской формой восприятия действительности. Таким образом, здесь фольклорные элементы выступают не столько в роли источника познания «души народа» или материала «для поисков истинных поэтических образов» (стр. 241), сколько являются своеобразной формой поэтического мировосприятия автора.

П. Выходцев справедливо заостряет внимание на вопросе о том, что «образный строй» ранних произведений Есенина «складывался на основе принципа, близкого народно-поэтическому творчеству» (стр. 231). Но это положение, к сожалению, не нашло должного практического подкрепления, тогда как оно во многом связано с уяснением целого ряда особенностей лирики Есенина.

Всестороннего осмысления требует весьма оригинальный вывод П. Выходцева о поэзии Есенина последних лет, которая, по его мнению, является отражением «эстетических норм и принципов народного творчества, влияющих на самый характер типизации нравственно-психологических и социальных черт героя» (стр. 247).

Некоторые теоретические положения автор излагает в такой форме, будто бы они уже давно разрешены советской фольклористикой и широко известны читателю, хотя на самом деле они требуют еще всестороннего изучения. Так, он пишет: «В последние годы Есенин стал обращаться и к современному народному творчеству, в частности к новой частушке. Особенно ярко это проявилось в поэме „Песнь о великом походе“» (стр. 249). Как видим, обращение Есенина к современному фольклору преподносится здесь как нечто само собою разумеющееся, но ведь об этом ничего еще не говорилось, если не считать таких же, как и у П. Выходцева, беглых замечаний, сделанных в работах Н. Кравцова, Е. Наумова, А. Жаворонкова и некоторых других.

⁴³ П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963. Далее ссылки приводятся в тексте.

⁴⁴ Ранее содержание этого раздела в сокращенном варианте изложено в статье «Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина» («Русская литература», 1961, № 3, стр. 123—143).

Надо отметить, что в настоящее время изучение своеобразия фольклорных связей поэзии Есенина на различных этапах ее развития тормозится отсутствием определенно установившейся периодизации творчества поэта.⁴⁵ В одних работах отдельно разбирается дореволюционная лирика Есенина, а затем — произведения, созданные после Октября.⁴⁶ В других более четко выделяется лишь имажинистский период и поэзия последних лет.⁴⁷ В некоторых работах творческий путь Есенина представлен или слишком дробно,⁴⁸ или, напротив, дается в виде сплошного исторического очерка, предпосланного анализу его произведений.⁴⁹ Наконец, в монографии Е. Наумова в творчестве Есенина выделены три больших периода: ранний — до Октябрьской революции, следующий — с 1917 по 1923 год и зрелый, охватывающий 1924—1925 годы. Но здесь не раскрыты с достаточной четкостью общие закономерности, характерные для каждого отдельного периода, а следовательно, не показано то, чем они отличаются друг от друга и что между ними общего. В сущности, Е. Наумов саму проблему периодизации творчества Есенина не затрагивает.

Попытка более четкой периодизации творчества Есенина была сделана П. С. Выходцевым в его статье «Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина», а затем в монографии «Русская советская поэзия и народное творчество».

П. С. Выходцев пишет: «Несколько условно можно наметить три основных этапа в развитии творчества Есенина: 1) дооктябрьский период (примерно до 1916—1917 годов), 2) период революции и гражданской войны (так называемый «имажинистский», примерно до 1921 года) и 3) последний, наиболее зрелый (по возвращении из-за границы). Проводить резкую грань между этими периодами не следует, тем более, что и внутри они не совсем однородны. Но в то же время все эти периоды существенно отличаются друг от друга, в частности и по характеру связи поэзии Есенина с народным творчеством» (стр. 227). Что касается последней части цитаты, то мы с ней вполне согласны. Но первая ее половина вызывает у нас ряд возражений. Во-первых, дооктябрьское творчество Есенина следует относить не к одному периоду, ибо оно неоднородно по своему характеру: «петроградская» поэзия Есенина существенно отличается от более ранней. Во-вторых, выделяя только «имажинистский» период как период, прошедший под знаком отклонения от демократизма, П. С. Выходцев тем самым умаляет реакционное влияние на поэта других формалистических течений. И вообще термин «имажинистский» неудачно взят для обозначения всего второго периода, который у него начинается не с 1919 года, когда появилась эта группа, а с момента революции. Исследователь попадает в анахронизм, даже если иметь в виду некоторую условность такого обозначения. В-третьих, из периодизации, предложенной П. С. Выходцевым, совершенно выпадает этап пребывания Есенина за границей. И хотя поэт в это время почти ничего не писал, но он рос идейно, внутренне перерождался, о чем свидетельствуют его письма и пьеса «Страна негодяев». Тогда же у него сложились и определенные творческие замыслы, с которыми связано, например, появление «Железного Миргорода».

Таким образом, задачу научной периодизации творчества Есенина не решил и П. С. Выходцев. Им это сделано, как он сам выразился, «несколько условно». Следовательно, вопрос остается открытым.

Настоятельная необходимость научной периодизации творчества Есенина очевидна. Она позволит более четко представить творческий путь поэта, выделить характерные особенности каждого периода и, таким образом, исторически конкретно подойти к анализу того или иного произведения, учитывая в то же время общие тенденции данного этапа. Она поможет понять и многие моменты во взаимоотношениях поэзии Есенина с фольклором. Действительно, причины обращения поэта к народному творчеству, методы и принципы его использования во многом определялись особенностями творчества Есенина каждого этапа, в свою очередь фольклор в немалой степени способствовал становлению и закреплению определенных признаков в поэзии Есенина, присущих какому-либо конкретному периоду.

Говоря о необходимости решения вопроса периодизации есенинского творчества, мы здесь не навязываем определенной схемы и только хотим высказаться

⁴⁵ Проблема периодизации творчества Есенина должна быть посвящена специальной работе. Мы же коснулись ее постольку, поскольку она тесно связана с особенностями есенинского фольклоризма. Поэтому мы не затрагиваем историю вопроса, например ничего не говорим о подходе к данной проблеме в 20-е годы (см. об этом: П. Ф. Юшин. Поэзия Есенина в русской критике. «Вестник Московского университета», серия VII, филология, журналистика, 1963, № 4, стр. 88—96).

⁴⁶ К. Л. Зелинский. Сергей Есенин. В кн.: История русской советской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 374—396.

⁴⁷ И. Эвептов. Сергей Есенин. Л., 1957.

⁴⁸ Ю. Л. Прокушев. Сергей Есенин. М., 1958.

⁴⁹ А. В. Кулинич. Сергей Есенин.

за разнообразные приемы подхода к изучению наследия Есенина. Хорошо известно, что тематический или проблемный принципы хороши тогда, когда они пронизаны историзмом. А этому как раз и служит периодизация. Работы же, в которых творчество Есенина рассматривается в целом, без научной периодизации, во многом теряют свою ценность, ибо без нее трудно понять причинность и закономерность процессов, происходивших в творчестве поэта, в том числе процессов, связанных с проблемой фольклоризма.

В заключение нам остается посоветовать, что рассмотренная нами литература о Есенине свидетельствует о том, что проблема «Есенин и народное творчество» не нашла еще своего глубокого и всестороннего разрешения, хотя предпосылки для этого уже созданы: появились работы, затрагивающие общие теоретические вопросы взаимоотношения фольклора и литературы, более определенно говорится об идейной направленности творчества Есенина, об исключительности лирического таланта поэта, его глубокой связи с родиной, неотделимости его творчества от устной поэзии и т. д.

Существенным пробелом является отсутствие до сего времени обобщающих работ о фольклоризме Есенина, которые бы освещали данный вопрос во всех его аспектах. Без такого рода исследований почти невозможно решить вопрос о мастерстве поэта, так как фольклоризм является специфической чертой его поэзии.

В имеющихся работах, за исключением исследований П. С. Выходцева, в основном выявляются лишь факты прямого использования Есениным фольклора, а более трудные моменты — подспудные течения, опосредствованные связи поэта с народным творчеством — остаются в стороне, хотя именно они являются наиболее характерными для подлинно талантливого народного художника. При этом сопоставляемые явления в большинстве случаев вырываются из идейно-художественной ткани произведений, как есенинских, так и фольклорных.

Об односторонности в изучении фольклоризма Есенина говорят две намечившиеся прямо противоположные тенденции: в одних работах приводятся только факты и параллели, свидетельствующие о близости поэзии Есенина к народному творчеству, и не делается, за редким исключением, никаких общих выводов; в других — даются исключительно теоретические положения, при этом часто чересчур общего характера, порой приемлемые для исследования фольклоризма любого близкого к народному творчеству поэта, без подкрепления их фактическим материалом. В дальнейшем, объединив эти две линии в одно целое и опираясь на достижения литературоведения и фольклористики последних лет, необходимо углубленно исследовать связи Есенина с народным искусством и на основе этого одни положения принять, другие уточнить, а третьи отбросить как надуманные и не соответствующие действительному положению дел.

Чтобы ярче представить своеобразие и характер обращения поэта к устному народному творчеству, необходимо поставить вопрос о том, как относились к фольклору писатели — современники Есенина, каковы были их принципы подхода к народной словесности, как Есенин использовал их творческий опыт обращения к устной поэзии, в чем его отличие в освоении фольклора от писателей-современников, каковы причины этого и т. д. Коротче говоря, данная проблема должна рассматриваться на широком фоне развития русской литературы. В этом плане весьма показательна монография П. С. Выходцева. Правда, в ней отсутствует такой фон, когда речь идет о фольклорных связях дореволюционного творчества Есенина. На это мы обратили внимание не потому, чтобы упрекнуть автора монографии (он ведь рассматривает поэзию советской эпохи), а для того, чтобы подчеркнуть необходимость разрешения и этой проблемы.

Гораздо шире и глубже следует поставить вопрос о роли в творчестве Есенина самых различных фольклорных жанров (лирических и исторических песен, частушек, былин, сказок, сказов, пословиц и поговорок, загадок, заговоров, духовных стихов, легенд, мифов), раскрыть формы использования поэтом этих жанров и их влияние на идейно-тематическое, композиционное и жанровое оформление есенинских произведений.

Большое место должны занять исследования поэтической образности и стилистики Есенина в связи с его обращением к фольклору. Здесь главное внимание необходимо обратить не на внешние параллели, а на умение поэта сообщить своим произведениям народность формы, характерную для устно-поэтического творчества, на умение слить две стихии — фольклорную и собственно литературную и придать им неповторимую, индивидуальную, «есенинскую» окраску.

Особенное внимание надо направить на раскрытие народной сущности поэзии Есенина и выявление той роли, которую в этом сыграл фольклор. Мы имеем в виду умение Есенина передать образ мыслей народа, его чувства и настроения, его быт, характер, нравственные представления и понятия. Здесь речь идет о том, как устное поэтическое творчество помогло Есенину стать глубоко народным поэтом, постичь национальный, своеобразно русский характер мировосприятия.

Для того чтобы более глубоко осмыслить идейно-художественное своеобразие творчества Есенина, понять сущность новаторства поэта, его собственное поэтическое лицо, необходимо также остановиться на вопросе соотношения фольклора

и творческого метода Есенина, имея в виду особый интерес поэта к устному народному творчеству и традициям. Объектом изучения должны стать также народные тенденции в творчестве тех или иных писателей-предшественников и преломление их опыта Есениным, значение опыта поэта в освоении народной словесности для последующих писателей, положительные и отрицательные результаты обращения Есенина к народно-поэтическому творчеству, фольклор как источник творческого вдохновения поэта, обращение к народной поэзии в зависимости от биографии Есенина и индивидуальных особенностей его лирического таланта, использование поэтом современного народного творчества в связи с поворотом его к изображению новой советской действительности.

Реальная попытка постановки проблемы «фольклор и творческая лаборатория Есенина». Решение ее даст возможность выяснить, какую роль играют народно-поэтические элементы в процессе работы автора над созданием своих произведений, как они помогают произведению приобрести законченную, неповторимо-своеобразную форму. Данная проблема, кроме того, имеет большое общетеоретическое значение, ибо опыт Есенина обогатит творческую лабораторию других художников слова, широко опирающихся на фольклор. Мы уделяем ей особое внимание, потому что она, несмотря на ее большое значение, почему-то до сего времени остается вне поля зрения советских фольклористов.

Наконец, необходимо поставить вопрос не только о влиянии устного народного творчества на Есенина, но и об обратном процессе, а также об использовании поэтом не только русского фольклора, но и поэтического творчества других национальностей, например народов Востока, которое, в частности, нашло свое отражение в «Персидских мотивах».

Только с учетом указанных моментов (конечно, мы не считаем этот перечень исчерпанным), на наш взгляд, удастся поставить изучение сложной и многогранной проблемы взаимоотношения творчества Есенина и устной народной поэзии на подлинно научную основу.

Л. ДОЛГОП ОЛОВ

ТАРТУСКИЙ СБОРНИК СТАТЕЙ О БЛОКЕ *

Последнее десятилетие оказалось чрезвычайно продуктивным в изучении богатого творческого наследия Александра Блока. Состоявшиеся в конце 1955 года в Москве и Ленинграде торжественные вечера и конференции, посвященные 75-летию со дня рождения поэта, положили начало новому периоду в развитии той отрасли филологической науки, которая связана с именем Блока. Это сравнительно молодая отрасль. Но благодаря тому, что поэзия Блока уже в 20-е годы привлекла к себе внимание крупнейших литературоведов советской страны, изучение его творчества сразу же получило серьезную научную базу. В 30-е годы, несмотря на широкое распространение вульгарно-социологических концепций, изучение творчества Блока уже накопило свои традиции, свои открытия и свою проблематику. Дело несколько затормозилось в 40-е годы и в начале 50-х (хотя и в это время стихи Блока продолжали переиздаваться, главным образом благодаря инициативе В. Н. Орлова). Свою роль сыграли здесь тяжелые условия военного времени; не могло не отразиться и влияние той атмосферы, которая была порождена культом личности. Общее снижение интереса к поэзии 90—900-х годов, сужение круга вопросов и проблем сказалось и на изучении Блока. Именно в это время была создана и получила широкое распространение (как единственно верная) односторонняя, на мой взгляд, теория отхода Блока от символизма — течения, целиком якобы буржуазного, привлекавшегося исследователями в виде раз и навсегда данного явления, не подверженного будто бы никаким изменениям. Появление этой теории было вызвано желанием отграничить творчество Блока от декадентства. С середины 50-х годов интерес к Блоку возрождается, начинается более углубленное и обстоятельное изучение его творчества. Несмотря на продолжающуюся инерцию одностороннего изучения, в ряде работ расширился подход к наследию Блока, стали говорить о противоречивости его пути, явившейся отражением реальных исторических противоречий; шло накопление важного фактического материала, были сделаны попытки проследить формирование философских взглядов Блока. В ноябре 1960 года в Институте русской литературы АН СССР в Ленинграде состоя-

* Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года. Тарту, 1964 (ответственный редактор Ю. М. Лотман).

лась первая научная блоковская конференция. Она привлекла внимание научной общественности не только Ленинграда и Москвы, но и многих других городов. В 1960—1964 годах вышло в свет двухсоттысячным тиражом новое собрание сочинений поэта в восьми томах — наиболее полное и научно комментированное издание сочинений Блока. С 1955 по 1964 год было издано около десяти книг о Блоке, появилось значительное количество статей, возобновились споры вокруг «Двенадцати».

Однако отсутствие глубоких исследований о соотношении творчества Блока с творчеством русских символистов (и символизма как течения и как школы), многочисленные оговорки по поводу «изъянов» его мировоззрения, заменяющие подчас выявление подлинных закономерностей развития Блока в связи с общей эволюцией поэзии в 90-е и 900-е годы, пренебрежение к тому факту, что Блок обладал оригинальной системой взглядов, художественной и исторической концепцией эпохи, — все это затрудняет всестороннее изучение многогранного наследия Блока. Нам необходимо восстановить ближайшую среду, окружавшую Блока (разумеется, его творчество определялось не только ею, но прежде всего национально-культурными традициями России), проследить ее эволюцию, вскрыть причины ее фактического распада в новых условиях (не без воздействий со стороны Блока, стоявшего в центре поэтической жизни). Только в таком случае мы получим необходимую историческую перспективу. Марксизм учит, что всякое явление должно рассматриваться в развитии, в борьбе противоречивых тенденций, в постоянном изменении. Такого подхода к символизму мы еще не выработали. А очень важно было бы для воссоздания объективной картины с фактами в руках проследить пути различных его представителей, очень неодинаковые, вникнуть в суть противоречий между художественным творчеством, более стихийным и непосредственным, и многочисленными теоретическими декларациями. Только тогда наши представления о Блоке и его роли в литературной жизни предреволюционной эпохи получат подлинную научную ценность.

Постоянно ощущается нужда в дополнительных и справочных материалах. У нас нет единой и полной библиографии изданий Блока и литературы о нем. Разные периоды охвачены в разных и малодоступных библиографических изданиях. Нет у нас летописи жизни и творчества Блока, нет семинария по Блоку, не сведена воедино обширная мемуарная литература. Хорошо составленная книга «Блок в воспоминаниях современников» помогла бы разоблачить домыслы о нем и его позиции в 1917—1921 годах, широко бытующие в эмигрантских изданиях за рубежом. Живы многие современники Блока, и издание такой книги могло бы послужить стимулом к написанию не написанных еще воспоминаний.

Материалы вышедшего в Тарту сборника заполняют многие пробелы в изучении творчества и биографии Блока. Они значительно расширяют и усложняют наши представления о нем. В книге помещены не только исследовательские статьи (это основной ее раздел), но дневники и воспоминания современников, архивные материалы (письма, черновые рукописи), библиография изданий Блока и литературы о нем на иностранных языках. Сборник получился интересным и насыщенным. Он имеет несколько рыхлый характер: публикации перегружены справочным материалом, отдельные статьи могли бы быть более сжатыми. Но этот недостаток лишь в незначительной степени снижает в общем достаточно высокий научный уровень книги. Включенные в книгу статьи лишены в большинстве случаев узости и догматизма, хотя в некоторых из них и дает о себе знать инерция существующих схем. Как издание коллективное, сборник знаменует определенный этап в изучении Блока: с одной стороны, он продолжает тенденцию дальнейшего расширения исследовательского диапазона, давая в ряде случаев новые и оригинальные истолкования, раскрывая новые аспекты, с другой — повторяет старые схемы и односторонние суждения, мешающие движению исследовательской мысли. Такое противоречие, составляющее заметную черту в характере сборника, имеет свое объяснение. Не снимая вины за это с авторов и составителей, можно еще раз указать на противоречивость блоковского наследия и те сложные условия, в которых протекало его освоение.

Названная черта, характеризующая сборник, отразилась как в отдельных статьях и публикациях, так и в решении различными авторами той или иной общей проблемы.

Наиболее общими по своему содержанию, затрагивающими творчество Блока в целом, являются статьи Л. Я. Гинзбург «О прозаизмах в лирике Блока», Д. Е. Максимова «Критическая проза Блока» и В. И. Беззубова «Александр Блок и Леонид Андреев». Статья Л. Я. Гинзбург, заглавие которой уже ее фактического содержания, ставит вопрос о поэтике Блока в связи с поэтикой русского символизма. Говоря о том, что поэты символизма (в том числе Блок) не могли не учитывать богатый опыт реалистического искусства, автор вместе с тем подчеркивает, что было бы нелогичным делать отсюда вывод о том, «что их нужно называть реалистами, или отмечать непременно их „движение к реализму“, или рассматривать их искусство как механическую мозаику из реалистических и нереалистических элементов» (стр. 161).

Если учесть, что правомерность утверждений о «движении Блока к реализму» подвергается сомнению и в других статьях сборника, в частности в обзоре Вл. Орлова «Некоторые итоги и задачи советского блоковедения»,¹ то в отказе от этих утверждений можно видеть одну из его тенденций. «Если не поддаваться магии слов, — говорит В. Н. Орлов, — и если не считать слово „реализм“ синонимом понятий „хорошее“ и „прогрессивное“, приходится признать, что к реализму... Блок не шел, что искусство его было и всегда оставалось искусством романтическим... Он средствами искусства строил свой образ действительности, и образ этот был романтическим по самой своей художественной природе» (стр. 517—518).

Особенности поэтики Блока Л. Я. Гинзбург выводит из «символического истолкования повседневности», которое, в свою очередь, оказывается характерной чертой блоковского метода «преображения мира». В этом «преображении мира» решающую роль играет иносказание. В нем-то и видит исследователь главную черту лирики Блока, если брать ее в плане особенностей поэтического видения мира. В статье Л. Я. Гинзбург получает конкретное развитие мысль о специфичности созданного в лирике Блока «образа действительности». В ней прослеживается внутреннее членение этого «образа», выясняются поэтические принципы, на основе которых он создавался («иносказание», «символическое истолкование повседневности»). В статье Л. Я. Гинзбург не раскрывается понятие литературного стиля (сказано лишь, что это «контекст, лежащий за пределами произведения», — стр. 157) и «символического метода»; не говорится о том, чем «символическое преобразование мира» у Блока отличается от «преображения мира» у других поэтов символизма (А. Белого, Ф. Сологуба). Здесь остается известная недоговоренность. Все эти понятия, разные в представлении различных писателей, требуют конкретизации в каждом отдельном случае. Ее в статье Л. Я. Гинзбург нет, и вопрос остается не исследованным до конца.²

Глубже и интересней пишет Л. Я. Гинзбург о самом понятии «прозаизма» применительно к эпохе 900-х годов, показывая роль прозаизма в лирике Блока, объясняя тягу Блока к проникновению в «повседневность». На многочисленных примерах автор показывает, что тяга к повседневности не находилась в противоречии с поэтикой символизма, что главное тут не в повседневности как таковой, а в характере ее истолкования.

«Символика повседневности» не была для Блока только литературой (что хорошо показано Л. Я. Гинзбург): мир преобразался не в свою противоположность («надмирность», «легендарность») — как у Сологуба, а в самого себя, становился таким, каким он и должен быть. Можно добавить, что он имеет свои «краски и слова»: цветовые и звуковые ощущения имеют в лирике Блока первостепенное значение, становясь с течением времени показателями социального порядка (ср. статью 1905 года «Краски и слова» с цветами и звуками поэмы «Двенадцать»).

Статья Д. Е. Максимова представляет собой первый опыт широкой систематизации идей и проблем блоковской прозы, выяснения ее идейных и стилистических особенностей и аспектов ее дальнейшего изучения. Она богата материалами и тонкими наблюдениями. В ней принципиально поставлен вопрос о самостоятельной ценности прозаических опытов Блока и той огромной роли, какую играла она в развитии демократических настроений поэта. «Если в своих стихах, — пишет Д. Е. Максимов, — Блок встает перед читателем как поэт и человек, то в своей прозе он, кроме того, — критик, публицист, *литератор*, находящийся в тесном общении с духовной и гражданской жизнью своего времени» (стр. 29).

Но наряду с такой широкой постановкой вопроса в статье имеются суждения, вызывающие у читателя известное внутреннее сопротивление: «Блок до Октябрьской революции не умел указать *конкретных* путей к разрешению проблемы и не призывал интеллигенцию к определенным действиям, которые вывели бы ее из тупика» (стр. 42); Блок «явно сгущал краски в своих отрицательных отзывах об интеллигенции в целом» (стр. 43); он «не сумел подойти к вопросу исторически, не до конца продумал пути развития русской культуры» (стр. 54); «недостаточно считался с классовой дифференциацией общества, не умел до конца осознать свое место в классовой борьбе» (стр. 62); «не сумел определить декадентский уклон новелл Брюсова и произведений Сологуба» (стр. 64).

Возможно, что в упреках подобного рода сказалась инерция известного недоверия к Блоку, желания оправдать его. Мы как будто все еще не верим в способность Блока самостоятельно выработать взгляд на эпоху, в которую он жил, не доверяем этому взгляду. Но ведь в этом состояла позиция Блока, та жизненная основа, на которой выработывалась концепция, складывалась специфическая система взглядов.

¹ Обзор представляет собой вступительное слово В. Н. Орлова на блоковской конференции в Институте русской литературы АН СССР, состоявшейся в ноябре 1960 года.

² Более полно эти понятия раскрыты Л. Я. Гинзбург в только что вышедшей книге «О лирике» (Л., 1964). Статья в рецензируемом сборнике представляет собой отрывок из этой книги.

Наиболее противоречивое впечатление производит статья В. И. Беззубова, по-своему интересная, насыщенная богатым материалом. Это исследование, в котором впервые на широкой научной основе поставлен вопрос о соотношении различных сторон творчества двух крупнейших художников своего времени — Блока и Л. Андреева. Однако, стремясь решить новые проблемы, автор отталкивается от старой схемы. Вводя в статью неизвестный материал, ставя оригинальные вопросы, автор распределяет все это в границах не им созданной концепции. Создается противоречие, мешающее понять характер взаимоотношений Блока и Андреева в их живом и естественном развитии. Основной аспект исследования — выяснение возможных линий влияния Андреева на Блока, которое автор считает одним из важных факторов приобщения Блока к «реальности». Эта надуманная схема подкрепляется в статье повторением другой схемы, в основе которой лежит односторонне понятая теория отхода Блока от символизма. Теория эта, прямо заимствованная из предыдущих работ о Блоке, повторена В. И. Беззубовым до деталей. Отход Блока от «условной отвлеченно-мистической гармонии» «Стихов о Прекрасной Даме» вызывает усиление в 1905—1906 годах гражданских настроений, следствием чего явилась «резкая критика и переоценка творчества литературных друзей-символистов» (стр. 230 и 235); затем в 1909—1910 годах кратковременный рецидив: «Блок вновь начинает связывать свои творческие поиски с символизмом, вновь сближается с теми представителями символистского лагеря, против которых он резко выступал в 1907—1908 гг.» (стр. 303). Но эти колебания успешно преодолеваются, с 1911 года Блок укрепляется на «новых позициях» и ничего общего с символизмом отныне не имеет. И хотя В. И. Беззубов пытается избежать упрощений, его статья строится на представлении о символизме как величине, абсолютно неизменной во все периоды деятельности Блока и Андреева. Распределив творчество Блока по периодам в зависимости от удаления или приближения к символизму, В. И. Беззубов в границах этих периодов и исследует воздействие на него Андреева, характер их взаимоотношений, сближения или взаимные охлаждения. Но ведь если ставится новая проблема, требуется и новая концепция. Ее нет у В. И. Беззубова. К тому же, как мне кажется, он недооценил чрезвычайно важное высказывание Блока об Андрееве, на которое следовало бы обратить большее внимание. Подводя итог своим отношениям с Андреевым, Блок писал в 1919 году: «А что там (в усадьбах, — Л. Д.) неблагоприятно, что везде неблагоприятно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне „Жизнь Василия Фивейского“, потом „Красный смех“, потом — особенно ярко — маленький рассказ „Вор“».³

В статье В. И. Беззубова этому высказыванию придается лишь значение частной оценки, даваемой Блоком рассказам Андреева. При этом на первом плане для автора оказывается как бы благотворное влияние Андреева, способствовавшее обращению Блока к «житейскому и реальному» (стр. 230).⁴ Вот что он пишет: «В совершающемся в мировоззрении и творчестве Блока переломе, несомненно, определенное значение имели „потрясения“, вызванные чтением произведений Леонида Андреева» (стр. 231). Такой узкий и нетворческий подход к высказыванию Блока привел к тому, что один из важнейших аспектов взаимоотношений двух писателей остался вне поля зрения автора статьи. Ведь речь идет у Блока совсем о другом. Он хорошо понимал Андреева, воспринимал его глубже многих своих современников, понимал и характер своих отношений с ним. И он употребил очень точное слово: «ответила». Повесть Андреева «Жизнь Василия Фивейского» отвечала сложившимся в сознании Блока устойчивым и важным для него предчувствиям. Этим, видимо, и определился интерес Блока к Андрееву, которого он сразу и резко выделил из числа «знайцевцев» как человека, наиболее близкого себе. Здесь снова мы сталкиваемся с недоверием исследователя к позиции Блока. История взаимоотношений Блока и Андреева развивалась не в зависимости от степени удаления Блока от символизма или приближения к нему и не в зависимости от усиления или ослабления воздействий со стороны Андреева, а в зависимости от того, отвечал или не отвечал Андреев в разные периоды блоковскому ощущению надвигающейся «катастрофы», т. е. предчувствию и ожиданию неизбежных социальных потрясений.

Что же касается отношений Блока с символизмом, то и эта проблема требует, на мой взгляд, иного решения. Она поставлена в ряде статей и публикаций сборника. В статье Д. Е. Максимова о прозе Блока содержится призыв к «подлинно исто-

³ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6, М.—Л., 1964, стр. 131 (курсив мой, — Л. Д.).

⁴ В. И. Беззубов дословно повторяет здесь В. Н. Орлова, который в своей книге, анализируя раннюю лирику Блока, говорит о том, что в сознании поэта в это время «житейское настоячиво боролось с мистическим» (Вл. Орлов. Александр Блок. Очерк творчества. Гослитиздат, М., 1956, стр. 54). Оба автора допускают явную неточность. То, что понимается под «житейским», таковым на самом деле не является. Речь должна идти о более широком совмещении в поэзии и мирозерцании Блока фактов повседневности и их отвлеченного истолкования.

рическому» подходу к символизму, в котором, как справедливо указывает исследователь, «пора увидеть не жупел и не мишень, а объект научного изучения» (стр. 81). Здесь же верно говорится о внутренней неоднородности и самого течения (кажется, это первая попытка указать на противоречивость русского символизма, на сосуществование внутри него различных идейных и художественных тенденций): «Оценку символизма... нельзя сводить к однозначной формуле. В символизме совмещались антидемократические тенденции, индивидуализм и квинтизм с тем, что можно назвать романтической критикой буржуазного филистерства, переходящей иногда в желание гибели буржуазному миру, в „революционаризм“ (термин В. И. Ленина) и в стремление к преодолению индивидуализма» (стр. 34).

Очень важные замечания о распаде символизма как литературного течения после событий 1905—1906 годов содержатся в статье Л. Я. Гинабург.

Но все эти верные суждения не получили в статьях сборника сколько-нибудь конкретной разработки и, главное, не связались твердо с изучением Блока. Вопреки им господствующей осталась здесь схема, наиболее полно, как говорилось выше, представленная в статье В. И. Беззубова. В этом состоит одно из самых заметных противоречий сборника, наглядно характеризующее общее состояние данной проблемы. Полностью оно раскрывается при чтении раздела «Сообщения и публикации». В этом разделе помещена интересная заметка И. А. Чернова «Блок и книгоиздательство „Алконост“», где впервые публикуются документы, написанные Блоком незадолго до смерти. Один из них — заявление Блока в Госиздат, другой — записка об издательстве «Алконост». Оба датированы февралем 1921 года. Блок обращается в Госиздат с просьбой разрешить ему выпустить третий том стихотворений «в издательстве „Алконост“, наиболее близком по духу к символической школе, к которой я всегда принадлежал» (стр. 535). В другом документе он пишет: «Издательство „Алконост“ не стесняет себя рамками литературных направлений. Тот факт, что вокруг него соединились писатели, примыкающие к символизму, объясняется лишь тем, что именно эти писатели по преимуществу оказались носителями духа времени. Группа писателей видит размеры раз развертывающихся мировых событий, наступление которых она предчувствовала и предсказывала. Поэтому она обращена лицом не к прошедшему, тем менее — к настоящему. Она с тревогой всматривается в будущее. Этим определяется лицо издательства и объясняется имя сумрачной и вещей русской птицы, которое оно носит» (стр. 532).

Эти важные признания никак не использованы авторами сборника, хотя если бы они были учтены, многие важные вопросы, затронутые там, неизбежно получили бы иное решение. Не исчерпывают дела и комментарии самого автора публикации, который объясняет позицию Блока лишь «идеями яркой личности», разработанной будто бы символистами, ставшими поэтом в его представлении «предшественниками революции» (стр. 533). За несколько месяцев до смерти Блок оглянулся назад и дал такую оценку символизму, которая идет вразрез с многими нашими привычными представлениями. Здесь неизбежно встает существенный вопрос о том, чем был символизм для Блока, какие его стороны он выделял и подчеркивал. Объясняя обращение Блока к символизму в 1910 году, когда им была предпринята первая серьезная попытка осмыслить это течение и сформулировать новые задачи, вставшие перед поэзией символизма в период ее кризиса, говорят обычно о «рецидиве антиобщественных настроений». Даже если это так, если это и вправду был всего лишь «рецидив», то как быть с высказываниями 1921 года? Объяснить их «вторичным рецидивом»? Но не слишком ли частыми окажутся эти «рецидивы»?

Во всех развернутых суждениях Блока о символизме есть своя логика, близкая к логике блоковских оценок деятельности и фигуры Владимира Соловьева. Русский символизм был в понимании Блока литературным течением, возникшим на почве тревожного ожидания и предчувствия событий всемирно-исторического значения. Такое представление о символизме Блок сохранил на всю жизнь, и само его творчество служило ярким выражением этой стороны возникшего еще в 90-е годы течения. Аналогичным было отношение к символизму и со стороны Брюсова, писавшего о нем, как о «мятежном потоке 90-х и 900-х годов».⁵

Те противоречия и расхождения внутри самого символистского лагеря, о которых верно говорится в статье Д. Е. Максимова и которые в ряде случаев выходили далеко за пределы групповой распри и приобретали характер расхождений социальных и классовых (например, отношения Блока и З. Гиппиус), оформлялись главным образом в зависимости от восприятия надвигающихся событий, объективно оказавшихся событиями революционными. У части символистов они с самого начала вызвали известное сочувствие, во всяком случае, они не вызвали враждебной реакции, в них видели проявление исторической неизбежности. Другие встречали их враждебно и боязливо. Может быть, именно здесь находится водораздел, определивший размежевание символистов после 1917 года. Принята была Октябрьская революция некоторыми из них также и потому, что она по внешним призна-

⁵ «Печать и революция», 1922, № 7, стр. 41.

кам своим отвечала их предчувствиям и стала в их сознании событием, предсказанным и ожидавшимся ими в течение долгих лет.

Этим обстоятельством и объясняется, видимо, взгляд Блока на символизм как на выражение «духа времени», а на писателей-символистов как на его «посителей», задолго до революции предсказавших наступление «мировых событий». Исток обращался к символизму каждый раз, когда заботы дня сменялись размышлениями высокими, по отвлеченным: о характере искусства, о сущности мирового исторического процесса и т. д.

Первое серьезное потрясение символизм испытал под воздействием революции 1905 года. Она резко и непоправимо нарушила индивидуалистическое равновесие самосознания личности, внесла невосстановимый раскол. Брюсов в «Веснах» всячески пытался сохранить единство. Он выступил с теорией искусства, которому доступно все — и польза, и красота. Но лицо искусства катастрофически менялось. Достоянием поэзии все настойчивей становилось то, что происходило в действительности. Печатью такого рода воздействий отмечена поэзия не только Блока и Брюсова, но и других поэтов символизма (А. Белого, Вяч. Иванова и др.).

Сам Блок дальше других отошел от ранне-символистской доктрины. В отличие от многих он делал это сознательно. Он вступил в прямой контакт с реалистической литературой (что было недопустимо с точки зрения ортодоксального символизма): писал о ней благожелательные рецензии и обзоры, следил за новыми именами. Наиболее близким ему казался Л. Андреев. Но кроме него и Горького, он не увидел там крупных талантов, которые сумели бы передать всю сложность эпохи и ее тревожность. В 1907 году, рецензируя стихи Бунина, Блок говорит об отсутствии в них «тех мятежных исканий, которые вселяют тревожное разнообразие в книги „символистов“».⁶ Да и Горький удовлетворял Блока не целиком. Блоку был чужд пролетарский пафос горьковского творчества. Он оценивал свое время с точки зрения противоречий исторического процесса, находящихся отражение в душевной организации человека. Синтетичность блоковского мышления, неоднократно отмечавшаяся, не была стремлением свести воедино расколовшийся в сознании мир, не была гармонией. Она подразумевала сумму самых противоречивых явлений, составлявших единый «ритм» эпохи.

Горький был дорог Блоку как выразитель народной России — «Руси». И только в Андрееве он видел созвучную себе тревожность, напряженность мысли, «мятежность» исканий.

Остальные статьи и публикации сборника посвящены более частным вопросам, каждая из них по-своему интересна. Статья З. Г. Минц «Поэтический идеал молодого Блока» была задумана как работа проблемная. Вопрос о соотношении ранней лирики Блока с философским идеализмом Вл. Соловьева поставлен здесь так широко, как он еще не ставился, и с привлечением такого материала, который до сих пор не привлекался. Исследовательница свободно чувствует себя в сфере философских категорий, глубоко проникая в содержание эстетической позиции Вл. Соловьева. Много из того, что сказано в статье о самом Блоке, интересно, содержательно и ново. В ней нет штампов, привычных оборотов и суждений. Исследовательница подвергает пересмотру (во многом удачно и дельному) взгляд на Блока, согласно которому он уже чуть ли не с юношеских лет начал отходить от идеализма и мистики. Она показывает, насколько все это было сложней, насколько шире и многообразней был круг интересов молодого Блока и как скудные распространяемые представления о существе его ранних мистических увлечений.

Но есть в статье два момента, вызывающие возражение. Первый — это языковая небрежность в оформлении материала, требующего предельной четкости и терминологической определенности. Например, на стр. 177 исследовательница пишет о Вл. Соловьеве: «Фанатизм идеалиста, политическая безграмотность, совершенно неподходящая в талантливом мыслителе младенческая наивность теократических и монархических иллюзий...» — подобная лексика была бы допустима в газетном фельетоне, но не в серьезной работе. На стр. 199 автор говорит о знакомстве Блока «с общественными взглядами Соловьева в полном объеме». Блок не любил и не знал философских сочинений Соловьева, в чем он сам признавался. Признание это приведено в статье. Но что тогда значит: «в полном объеме»? Наиболее неприятным 203 страница, где имеется такая фраза: «При этом Блок остается, однако, учеником Вл. Соловьева не только по „букве“ мистического мироощущения, но и по самому методу выработки положительного идеала». «Буква мироощущения» (да еще мистического) — вещь настолько загадочная, что перед нею не только меркнет такая невинность, как «метод выработки идеала», но и становится решительно непонятно, о чем идет речь. Сказав несколько слов на стр. 209 об оптимизме Вл. Соловьева, З. Г. Минц дает сноску и пишет: «А. Блок постоянно помнил о смехе Вл. Соловьева». Остается думать, что оптимизм и смех — одно и то же.

Второй момент связан с общей оценкой лирики Вл. Соловьева — оценкой весьма спорной. Стремясь выделить его поэтическое творчество в особую область, никак не связанную с философским идеализмом и мистицизмом, З. Г. Минц прямо

⁶ Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 5, стр. 144.

противопоставляет одно другому, причем делает это с недопустимой в данном случае резкостью. «... Рядом с Соловьевым-догматиком, — пишет она, — жил и Соловьев-поэт, творчество которого... отнюдь не укладывалось в прокрустово ложе идеалистико-мистических схем» (стр. 178). Но почему «ложе» и почему оно «прокрустово»? Оно могло быть таким для кого-нибудь другого, но не для Вл. Соловьева, ибо под «прокрустовым ложем» понимается не что иное, как им же самим создававшаяся система, лежавшая в основе его философских сочинений и его поэзии. З. Г. Минц во что бы то ни стало хочет изгнать мистику из его лирики, найти для нее некую «земную», «реальную» основу. На стр. 191 говорится о «постоянно присутствующей в поэзии Вл. Соловьева» теме, которая обозначается как «тема радости природы». В виде примера в скобках автор указывает на стихотворение «Земля-владычица!..» Но какая в нем «радость природы», какая в нем «природа»?

Земля-владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.

В полуденных лучах такую негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певчий
И вольная река, и многошумный лес.

И в явном таинстве вновь вижу сочетание
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится, как мимолетный дым.

Совсем не о той «природе», какую имеет в виду З. Г. Минц, идет здесь речь. Природа у Вл. Соловьева — внешний покров, за которым скрываются более значительные для него мистические «силы» — «трепет жизни мировой». Она не несет самостоятельного значения, а имеет смысл лишь как отражение «благодати сияющих небес» (причем и небеса опять же не те, что мы видим ежедневно над собой).

Как это ни странно, но в статье ни разу не упомянута поэма Вл. Соловьева «Три свидания» — центральное произведение, в котором отчетливо выявились особенности его лирики как лирики философской и мистической, хотя упоминаются и даже приводятся малозначительные переводы из Гафиза, где прославляются вино и радости земного бытия. З. Г. Минц не допускает возможности совмещения в натуре Вл. Соловьева черт живого и остроумного человека, талантливого и яркого пародиста и переводчика с глубокой внутренней преданностью отвлеченной идее, находившей выражение в мистической категории «Вечной Женственности». Но именно такое совмещение и имело место в действительности. Исследовательница в стремлении противопоставить эти две стороны заходит так далеко, что даже понятие «Вечной Женственности» готова рассматривать, как «прославление земной любви». «Сама „Дева Радужных ворот“ утрачивает (в стихах Соловьева, — Л. Д.) контуры отвлеченно мистического идеала и оказывается, с одной стороны, просто земной женщиной, с другой — воплощением разносторонне прекрасного, гармонического начала, которое Соловьев страстно хотел найти, „принести“ людям» (стр. 193). Но где же эти черты «просто земной женщины»? В лирике Вл. Соловьева их нет, не приводится в статье и никаких дополнительных материалов, которые позволили бы поставить вопрос о возможном «прототипе». Тезис, выдвинутый З. Г. Минц, не подтверждается в статье сколько-нибудь вескими доказательствами, но зато лирика Соловьева предстала в урезанном (без центрального произведения) виде.

При такой постановке вопроса становится непонятным, в чем же Блок как художник преодолел Вл. Соловьева, где и как искал выхода на собственную дорогу. Ведь именно у Блока, в отличие от Вл. Соловьева, «мистическая» любовь очень скоро получила «земную проекцию»; «Стихи о Прекрасной Даме» были посвящены уже реальному человеку, земной женщине, что в корне изменило внутреннее соотношение и характер «земного» и «неземного». Но именно только у Блока, что и дает возможность рассматривать его творчество как совершенно новый (по сравнению с Вл. Соловьевым) этап в развитии художественного образа. На смену мистике пришла «мистифицированность», и это находилось в прямом соответствии с методом раннего Блока и раннего символизма.

Проблемный характер носит также статья Ю. Лотмана и З. Минц «„Человек природы“ в русской литературе XIX века и „цыганская тема“ у Блока». Выступая против схемы, согласно которой поэзия Блока рассматривается лишь как завершение линии романтического искусства Жуковского и «чистой поэзии» второй половины века, авторы устанавливают существеннейшие связи Блока с традициями русской демократической культуры. Одним из показателей является разработка Блоком цыганской темы. Тщательно и на богатых примерах прослеживают Ю. Лотман и З. Минц развитие этой темы от ее возникновения и до М. Горького.

Цыганская тема в литературе XIX века рассматривается как выражение представлений о личной независимости и свободе. Ее возникновение в лирике Блока Ю. Лотман и З. Минц связывают с «обращением Блока к современной действительности» (стр. 125), завершение же свое она находит как выражение «духа музыки», народной «стихий» (стр. 152 и сл.). Постановка вопроса интересная, но в статье как-то скрадывается мысль о том, что у Блока цыганская тема перестает быть собственно цыганской (мысль эта выражена, но глухо и неформально). Это не просто слияние «цыганского» и «национального русского». Цыганская, т. е. личная, тема в поэзии Блока безмерно расширяется, переплетаясь с темой стихийного бунтарства, темой освобождения человека от сковывающих личность пут исторической среды. Об этом писал О. Мандельштам: «Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти».⁷ Вряд ли можно считать бесспорным утверждение авторов, что носителем „духа музыки“», «страсти» для Блока 1910-х годов была «цыганка», «Кармен» (стр. 156). Чисто цыганское начало в героине блоковского цикла выражено настолько слабо, оно настолько переплавлено, что говорить именно о нем как о выражении «духа музыки» надо с иными акцентами. Здесь частная, личная тема влилась в другую, более общую — лично и исторически более значительную — и переосмыслена в ней. Не «цыганка Кармен» была носителем «духа музыки», а «дух музыки», дух «стихийной» страсти воплощается волею Блока в образ «цыганки», к тому же значительно им переосмысленный. Получается слияние двух поэтических тем: темы цыганской и темы протеста. Обе они внутренне близки между собой для Блока, обе объединяются внутри одной художественной концепции, но не составляют синонимического тождества, как утверждают авторы (стр. 143).

Не лишним было бы также подчеркнуть, что затухание в творчестве Блока цыганской темы (как собственно цыганской) было затуханием ее и в русской поэзии вообще. Столетнее существование ее завершилось, и именно в поэзии Блока. Но конец ее не был бесславным: перед тем как умереть, она влилась в другую, более широкую тему социального протеста, насытив ее страстью, силой личного негодования; она переплелась с темой стихийного бунтарства, которая лежала в основе системы исторических воззрений Блока, и отчасти — с темой демонизма.

Я не назвал еще две статьи сборника: В. Т. Адамса «Восприятие Блока в Эстонии», в которой приводится много интересных и совершенно неизвестных русскому читателю материалов, относящихся к бытованию произведений Блока в Прибалтике (например, сведения об издании в буржуазной Эстонии еще при жизни Блока поэмы «Двенадцать» по инициативе В. Т. Адамса), и статью Ю. К. Герасимова «Александр Блок и советский театр первых лет революции». Ю. К. Герасимов на солидном материале (во многих случаях — архивном) раскрывает творческий характер новшеств, которые вносил поэт в театральное дело молодой советской республики. Блок не был механическим исполнителем идей и воли М. Горького, как об этом иногда пишут. Автор показывает, какую огромную роль в организации театрального дела играла личная инициатива Блока, получившего возможность реализовать свои давние идеи о роли театра в духовном возрождении народа.

В другой публикации — «Об окружении Александра Блока во время первой русской революции» — Ю. К. Герасимов рассказал о напряженной атмосфере, в которой пребывал поэт в 1905—1906 годах, ввел в оборот новые ценные сведения о жизни и настроении Блока в этот период, расширил круг известных нам ценностных связей Блока в революционной среде.

Интересным получился в сборнике раздел воспоминаний. Впервые увидели свет много лет пролежавшие в архиве дневники и воспоминания одного из самых близких Блоку людей — Евгения Павловича Иванова. Авторам публикации Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова пришлось сделать кропотливую работу по восстановлению трудно читаемого текста и отбору необходимого материала. Д. Е. Максимовым написана и талантливая вступительная заметка. Значение этой публикации чрезвычайно велико. Впервые увидели свет важнейшие сведения о жизни и душевном состоянии Блока в 1903—1906 годах, о людях, с которыми он встречался, о его интересах и замыслах, о личной трагедии, пережитой им в 1906 году. Е. П. Иванов знал многое из того, о чем не знали другие. Сейчас дневник его опубликован, и мы можем сказать, что представление наше о Блоке значительно обогатилось. Неоправданно сдержанными показались мне воспоминания С. М. Алянского, где впервые приведен рассказ Блока о том, как возник в поэме «Двенадцать» образ Христа. С. М. Алянский не только был руководителем близкого Блоку издательства «Алконост», но и одним из очень немногих людей, хорошо знавших Блока и обстоятельства его жизни в последние перед кончиной годы. Мы вправе ожидать от С. М. Алянского более детального рассказа о тех событиях, свидетелем которых ему довелось быть. Несколько выделяются на общем фоне этого раздела воспоминания П. Павлович. Они частично печатались ранее и произвели тогда хорошее впечатление. Им до сих пор пользуются исследователи как источником важных сведений. Сейчас они расширены, дополнены новыми материалами. Фактическая часть их значительно

⁷ О. Мандельштам. О поэзии. Сборник статей. «Academia», Л., 1928, стр. 58.

обогатилась. Но вместе с тем оказалась утраченной строгость и требовательность в отборе материала. Есть вещи, о которых мемуарист либо не должен говорить совсем, либо говорить крайне осторожно. Н. Павлович пренебрегла этим правилом. Ее воспоминания во многих случаях пристрастны, а порой и не слишком скромны. Она выносит суждения о фактах личной жизни Блока, с которой знакома весьма поверхностно, назойливо подчеркивает расположение к ней Блока, постоянно приводит его похвальные оценки ее стихотворным опытам (судя по приводимым примерам, далеким от совершенства), не упускает случая, чтобы продемонстрировать свою причастность к семейным тайнам. Одним словом, здесь не выдержан тот необходимый стиль, который присущ лучшим образцам мемуарной литературы.

Помимо перечисленных, в сборнике содержатся мемуарные заметки В. И. Стражева (публикация З. Г. Минц), письма Блока к П. Сухотину (публикация Н. С. Ашуркина), к А. Чеботаревской (публикация Д. Е. Максимова); публикации разных архивных материалов (Ю. К. Герасимова, И. А. Чернова, Д. М. Шарыпкина); библиография, составленная А. Пайман (Англия). Это первая в истории изучения Блока библиография, где собраны сведения об изданиях произведений поэта и работ о нем более чем в десяти зарубежных странах.

Есть в сборнике отдельные неточности и фактические ошибки. Перечисляя «исследователей» и «критиков» «Стихов о Прекрасной Даме», З. Г. Минц на первое место ставит Вл. Орлова и Л. Тимофеева, а на второе — Н. Гумилева, что смещает все представления о хронологии (см. стр. 210); произошла какая-то путаница в той же статье на стр. 216, где указания на страницы 74 и 176 1-го тома собрания сочинений Блока в восьми томах совершенно не соответствуют приводимым в кавычках цитатам; вызывает сомнение и мысль З. Г. Минц о том, что «белые тона» в ранних стихах Блока воплощают лишь цветочные образы, характеризующие «героиню» как «обладательницу источника света» (стр. 215). Белые тона, белый цвет в ранней лирике Блока (как и Белого) имеют прямым источником Апокалипсис. Примеров можно привести великое множество (и не только из ранней лирики Блока): псевдоним «Андрей Белый», «белый знаменосец» его второй «Симфонии» (1902), выступающий на «белом» коне; «новый Христос» его стихотворения «Не тот» (1903), предстающий перед взором поэта «букетом белых роз», и т. д. У Блока: «белый» двойник стихотворения «Неотвязный стоит на дороге» (1901); стихотворения «Белый конь чужь ступает усталой ногой» (1905) и программное «Я не предал белое зная» (1914) и мн. др. Поздним эхом отозвалась эта символика и в поэме «Двенадцать»: «белый снег» и «белый венчик из роз» Иисуса Христа.

Что касается А. Белого, то примеры подобного рода собралы Р. Ивановым-Разумником.⁸ Он привел и более поздний вариант стихотворения «Не тот», еще более приближающий его к «Двенадцати»:

Он, как новый Христос,
Просиявший учитель веселья,
В лепестках белых роз,
С чашей странного зелья...⁹

Строка «В лепестках белых роз» — прямая параллель блоковской строке «В белом венчике из роз». Следовательно, белый цвет играл более существенную роль в поэзии Блока, чем та, которую отвела ему З. Г. Минц. Он был прямо связан с мистическими предчувствиями грядущих социальных потрясений.

В. И. Беззубов на стр. 286 неверно цитирует Блока: в записи от 17 февраля 1918 года («... страшно, что опять он с ними и другого пока нет, а надо Другого —?») после слова «Другого» опущен важный знак вопроса.

В рецензируемом сборнике ясно отразился переходный характер, присущий нынешнему состоянию изучения Блока. Сборник и сам — книга сложная и переходная, насыщенная богатым материалом, но крайне противоречивая и непоследовательная в осмыслении многих важных вопросов. И это не противоречия разных точек зрения. Это противоречия роста, развития, настоятельно требующие кардинального расширения сферы проблем, вопросов, имен, привлекавшихся до сих пор к изучению творчества Блока. Мы находимся сейчас на той грани, за которой пеминуемо должны последовать пересказы и повторения. Они уже появляются. Уже созданы и переходят из работы в работу одни и те же схемы и концепции. Этого надо бояться. Повторения никогда не являются свидетельством глубокого и самостоятельного изучения.

Мы должны быть благодарны составителям сборника за то, что они парисовали общую картину изученности Блока в настоящий момент и показали направление дальнейших поисков.

⁸ См.: Русская литература XX века, под ред. С. А. Венгерова, ч. II, т. III, вып. VIII, М., 1916, стр. 13—64.

⁹ Там же, стр. 32 (курсив мой, — Л. Д.).

КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА *

Рецензируемая книга принадлежит активному и неутомимому исследователю русской классической и советской литературы, постоянно интересующемуся теоретическими проблемами. Получили известность как его историко-литературные (книги о творчестве А. Толстого и А. Новикова-Прибоя; сборники статей о русских классиках и советских писателях), так и специальные теоретические работы (книга «В. И. Ленин и проблемы литературоведения»; ряд статей и докладов по вопросам современной литературы). Они по-настоящему современны, ставят те вопросы, которые особенно волнуют писателей и читателей. Их отличает острая полемичность, боювительность позиции автора, стремление четко определить основы марксистско-ленинской эстетики, обнажить несостоятельность модернистских теорий искусства. Анализ конкретных произведений В. Щербина использует для уяснения и обоснования широких теоретических выводов и заключений о литературе XX века, о характере и тенденциях ее развития, ее противоречиях.

Последняя книга В. Щербины (о которой идет речь) представляет опыт создания цельной и единой по основной мысли и структуре работы, посвященной анализу и оценке сложившихся идейно-эстетических концепций середины века, защите и обоснованию принципов социалистического реализма.

Представляется прежде всего важным положительно оценить инициативу В. Щербины, взявшегося за нелегкое дело разработки и систематизации теоретических представлений о литературе, современных проблем методологии литературы. Этих проблем, разумеется, не минуют исследователи конкретной истории литературы, но все же нельзя закрывать глаза на то, что появляющиеся историко-литературные и литературно-критические работы зачастую эмпиричны, страдают неясностью критериев оценки, не оснащены четкими принципами литературоведческого анализа.

Одобрения заслуживает и пытлиное внимание В. Щербины к современным зарубежным эстетическим теориям, постоянное рассмотрение проблем советской литературы в тесной связи и сопоставлении с проблемами литературы капиталистических стран. Это, с одной стороны, позволяет автору особенно полно и убедительно охарактеризовать новаторское значение литературы социалистического реализма и, с другой стороны, предоставляет ему возможность выразить отношение к статьям и книгам по советской литературе, которые в обилии появляются в последние годы в капиталистических странах. В одних случаях он выделяет интересные суждения зарубежных авторов, в той или иной степени близкие к нашим воззрениям на литературу; в других — находит материал для полемики против реакционных концепций искусства. Читатель найдет в книге оценку суждений о литературе буржуазных литературоведов и писателей Э. Симмонса, Р. Матьюсона, М. Слонима, Д. Гибяна, А. Роб-Грие, К. Мориака, М. Надо и др. Особенное внимание автора обращено на разновидности экзистенциализма, на критику индивидуалистических общественных и эстетических концепций, вышедших в зарубежной науке последнего времени. Заметим кстати, что структуралистические концепции, представляющие собой новейшую трансформацию формалистических взглядов на искусство, пользуются значительно меньшим вниманием автора.

Как показывает название книги, автор ограничил себя рассмотрением концепций человека в современной мировой литературе и — что касается советской литературы — определением путей к решению важнейшей творческой задачи художественного воплощения образа нашего современника.

Сосредоточение на этих темах правомерно и оправданно. Ведь в науке человековедения, какой является литература, главное — это образ человека, гуманистическое содержание. Различные концепции человека особенно рельефно обнаруживают противоположность содержания и целей различных идейно-эстетических направлений в современной мировой литературе. В концепциях человека, как в фокусе, собраны достоинства или недостатки, здоровые начала или пороки этих направлений.

Общий план книги продуман и довольно сложен. Вначале автор рассматривает взаимоотношения личности и общества, личности и человечества, далее останавливается на своеобразии духовного развития личности в современную эпоху, в частности на том, какое влияние на личность оказывает социалистическая революция; наконец подробно характеризует морально-этический пафос советской литературы.

В книге доминирует социологический аспект, и временами автор несколько отдален от специфического эстетического объекта, но делается это им, вероятно, преднамеренно, чтобы четче и многостороннее раскрыть связи эстетических понятий с философскими и общественно-политическими. Общие свои соображения автор подкрепляет обстоятельным анализом творчества советских писателей — М. Горького, А. Толстого, А. Фадеева, К. Федина, А. Твардовского, А. Довженко, Л. Леонова,

* В. Щ е р б и н а. Наш современник. Концепция человека в литературе XX столетия. «Советский писатель», М., 1964, 572 стр.

М. Шолохова и разбор отдельных произведений К. Симонова, Л. Соболева, П. Нилина, В. Тендрякова, Ю. Казакова, В. Пановой и др.

Безусловно, содержание книги было бы намного «доходчивее», если бы она завершилась подробным оглавлением и именным указателем. (Нельзя не подивиться косности некоторых наших издательств, упорно препятствующих их появлению в литературоведческих исследованиях!) Содержание разделов гораздо богаче, нежели можно подумать, ознакомившись с их наименованиями по оглавлению.

В первом разделе, озаглавленном «Личность и общество», автор выделил две главы: «Реальный идеал истории» и «Человек и человечество». Названия этих глав довольно приблизительно отвечают их содержанию. Здесь читатель найдет не только то, что отвечает этим заголовкам, но и то, что ими не охватывается: подробную характеристику модернистских индивидуалистических концепций человека, основанных на односторонней апологии личности, демонстративном противопоставлении интересов отдельного человека интересам человечества; изложение гуманистической концепции человека в советской литературе и интересный анализ творчества А. Фадеева, представляющего исследователю богатый материал для широких принципиальных выводов и обобщений относительно изображения человека в литературе социалистического реализма; рассмотрение проблемы характера в современной мировой литературе, резких отличий в решении этой проблемы в социалистической и буржуазной литературе. Отметим в этом разделе сжатый, весьма вдумчивый разбор леоновского кинопамфлета «Бегство мистера Мак-Кинли».

Второй раздел — «Современный человек» — содержит также две главы: «„Универсализация“ и „интеграция“ личности» и «Духовный прогресс личности». Здесь подввергнуты критике абстрактные внеисторические определения особенностей «человека XX столетия», охарактеризованы распространенные на Западе экзистенциалистские теории отчуждения человека от общества, антигуманистические концепции «расщепленного», «разорванного» человека. Указывая на то, что модернистские концепции человека опираются на реальный процесс духовного обеднения буржуазной личности (что, как подчеркнуто в книге, прекрасно показал в «Жизни Климса Самгина» М. Горький), автор прослеживает духовное обогащение личности в условиях социалистической действительности, анализирует отражение процессов формирования нового человека в литературе (в творчестве М. Шолохова, К. Федина, А. Толстого, в таких произведениях, как «Знакомьтесь, Балубев» и «День летящий» В. Кожевникова, «Человек» Э. Межелайтиса и др.).

В третьем разделе — «Пути человека, пути искусства» — разбирается вызвавший большие споры вопрос о взаимосвязях развития науки и техники с развитием искусства. Через весь раздел проходит полемика с В. Турбиным, который в своей книге «Товарищ время и товарищ искусство» представил в грустном свете будущее всего искусства, предрек полное торжество условности и абстракции и возникновение со временем совершенно нового «кибернетического» искусства. Автор верит в жизнеспособность искусства в наш век атомной энергии и завоевания космического пространства и отвергает пессимистические предсказания об отмирании искусства. В этом разделе читатель найдет анализ научно-фантастических повестей А. Толстого.

Едва ли не центральным в книге является четвертый раздел — «Моральный пафос литературы», разделенный на три главы: «Социализм и общечеловеческие нравственные нормы», «Героическая нравственность», «Сложность обычного». Этот раздел насыщен примерами, конкретным материалом современной литературы, написан значительно живее предшествующих. Установившаяся возрастающее значение морально-этических вопросов в нашей жизни, автор характеризует черты современника, показанные в советской литературе последних лет («Зеленый луч» Л. Соболева, повести П. Нилина, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Василий Теркин» и «За далью — даль» А. Твардовского, киносценарии А. Довженко, «Живые и мертвые» К. Симонова и других), критически оценивает несколько односторонние или схематические изображения современника в «Сентиментальном романе» В. Пановой, романе В. Тендрякова «За бегущим днем», повести «Пядь земли» Г. Бакланова и других. (Надо было бы к этим примерам присоединить весьма выразительную по своим недостаткам пьесу А. Володина «Пять вечеров»). Автор выступает за преодоление дидактической заданности в литературе, против упрощения внутреннего мира героев нашего времени.

В двух небольших заключительных разделах — «Интеллектуальность или отвлеченность?» и «Позиция писателя и художественная выразительность» — ведется полемика с В. Днепровым, который развил сомнительную концепцию об образовании особых «этажей» — образительного и понятийного — в современной литературе. Автор критикует внешнее, узкое понимание интеллектуальности в литературе, а также подвергает критике безоговорочное утверждение полезности для литературы прямой публицистики. Жаль, что в этих разделах автор не откликнулся на работы Н. Дмитриевой, которая настойчиво утверждает ложную мысль о преобладании в современной литературе момента «выразительности» над моментом «образительности».

В целом нужно признать весьма полезным выход книги В. Щербины. Ее достоинства выглядели бы более ярко, если б автор преодолел некоторую суховатость стиля.

ХРОНИКА

ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

В Костроме, городе, связанном с творчеством великого поэта, 26—29 января 1965 года была проведена очередная XIV некрасовская конференция, организованная Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР и Костромским государственным педагогическим институтом им. Н. А. Некрасова. Открыл конференцию ректор Костромского педагогического института кандидат историч. наук М. И. Сивяжников, приветствовавший участников конференции, приехавших на этот форум из Москвы, Ленинграда, Минска, Ярославля, Горького, Казани, Архангельска, Свердловска, Кустаная, Днепропетровска, Перми и других городов Союза.

В «Слове о Некрасове» поэт Н. И. Рыленков говорил о том, что через всю русскую поэзию, от «Слова о полку Игореве» до наших дней, красной нитью проходит тема родины. Но особое место тема родины и народа занимает в творчестве Некрасова, вплетаясь органически во все другие, казалось бы совсем личные темы. Некрасов по строю своей лиры, по всему душевному складу один из самых национальных наших поэтов. В его поэзии нашли наиболее яркое воплощение заветы вольнолюбивой русской музыки, вдохновлявшей Радищева и Рылеева, Пушкина и Лермонтова. Некрасов явил собой новый тип поэта, поэта-гражданина. Поэтом-гражданином он был не только потому, что в его поэзии мы находим отклик на события общественной жизни; под его пером любая публицистическая тема получала лирическое выражение, а любая личная проблема становилась гражданской. Человечейшая из человеческих обязанностей — гражданственность была тем воздухом, которым дышала муза Некрасова. На стихах Некрасова воспитывалась и училась гражданственности вся пробуждающаяся Россия.

В своих стихах Некрасов не просто отвечал на волнующие и неотложные вопросы времени, но делился с читателем всем, что было выношено в сердце. Уже на смертном одре Некрасов пишет свои потрясающие «Последние песни» — повесть и завещание великого поэта-демократа новым поколениям борцов за народное дело. Смерть Некрасова была огромной утратой для всей передовой России, а похороны его вошли в историю революционного движения. Они превра-

тились в народную демонстрацию, на которой от подпольной организации «Земля и воля» выступил молодой Плеханов, как бы символизируя преемственность революционных традиций.

Для Некрасова жизнь народа никогда не была только литературной темой. Он обращался к ней не за сюжетом для новых произведений, а за ответом на главный вопрос, всегда волновавший и мучивший всех лучших людей России, — «что делать?». В русской действительности своего времени поэт находил только один ответ: идти на подвиг. Вся его поэзия была исповедью изболелшегося в жажде подвига сердца. Он мог усомниться в себе и в своих правдивных силах, в своем таланте, но никогда не сомневался в святости подвига во имя народа. Именно поэтому, сказал П. И. Рыленков, Некрасов оказал огромное и плодотворное влияние на многих поэтов последующих поколений, таких, как Брюсов и Блок, Маяковский и Есенин, Исаковский и Твардовский. Именно поэтому некрасовская традиция высокой гражданственности — одна из самых дорогих для нас традиций.

Теме «Некрасов и современная поэзия» посвятил свое выступление критик Евгений Осетров. Некрасов, сказал он, писал в пору, когда по измам крепостной России дымили лучины. Многие из того, что волновало поэта, стало достоянием истории. Но некрасовские стихи не устарели, они живут в нашу эпоху, став очевидцами освоения космоса. Они трогают нас не меньше, а, быть может, больше, чем современников великого поэта. «Некрасов и поэзия наших дней» — тема необычайно актуальная для современной литературы и не такая простая, как это кажется на первый взгляд.

Е. Осетров подчеркнул, что верность некрасовским традициям состоит не во внешнем подражании приемам Некрасова, а в глубоком и органическом усвоении его художественных открытий. Нельзя также рассматривать некрасовскую гражданственность в литературе (а Некрасов, как известно, постоянно утверждал примат гражданина над художником) как торопливое следование сиюминутным лозунгам. К сожалению, такое понимание гражданственности еще бытует в нашей критике. Следует помнить, что современность и злоба дня — понятия не тождественные. Нельзя торопли-

вые эстрадные стихи выдавать за гражданскую поэзию. Конечно, стихи, звучащие с эстрады, могут быть гражданственными. Но будем отдавать себе отчет в том, что эстрадное стихотворчество во многом противостоит гражданственности в том высоком смысле, как ее понимал Некрасов. Подлинное развитие некрасовские традиции в наши дни получили в поэмах и лирике Александра Твардовского, а также некоторых молодых поэтов, недавно вступивших на литературную стезю.

Затем были заслушаны доклады посвященные различным сторонам поэтического мастерства Некрасова.

Доклад доктора филолог. наук Ф. Я. Приймы (Ленинград) «Из наблюдений над поэтикой Некрасова» был посвящен выяснению традиционных и новаторских элементов в художественном стиле поэта. Основная заслуга Некрасова как мастера стиха, по мнению докладчика, состояла не только в утверждении в русской поэзии трехсложных размеров, но и в усовершенствовании последних, в преобразовании их соответственно законам русского языка, в подчинении их требованиям конкретного авторского задания. Обращение поэта к трехсложным размерам (и особенно — к различным видам дактиля) уже в конце 30-х годов («Песни Замы» и другие стихотворения) объясняется рано возникшим у него интересом к фольклору и, в частности, к народному стихосложению. В использовании двухсложными размерами Некрасов отдавал большую дань традиции, творчески усваивая лучшие достижения Пушкина, Лермонтова, Грибоедова и Кольцова, хотя и здесь вклад Некрасова в развитие русского стихосложения («Кому на Руси жить хорошо» и многие другие произведения) был значительным.

В поэтическом стиле раннего Некрасова нетрудно уловить два стилистических потока: с одной стороны — ориентация на фольклорную поэтику (в произведениях, освещающих жизнь народа), с другой — следование «книжным» традициям (в произведениях, не связанных с народной темой непосредственно). Ведущая тенденция в эволюции поэтического стиля Некрасова состояла, однако, в синтезировании этих двух потоков — органическом соединении стихии русской парочной речи с литературными традициями, подтверждаемому тем являются многочисленные произведения поэта 60—70-х годов («Памяти Добролюбова», «Балет», «Недавнее время» и т. д.).

Доклад кандидата филолог. наук М. М. Гина (Петрозаводск) был посвящен выяснению жанрового своеобразия поэзии Некрасова. Для поэта были характерны не только фабульные жанры — стихотворения-повеллы и стихотворения-рассказы, но и широкие, панорамные произведения, не имеющие единого фабульного стержня. Эта тенденция к широкому охвату действительности при-

суца тому демократическому направлению русской литературы, к которому принадлежал Некрасов, связана с социальным подходом к действительности и коренными особенностями творческого метода поэта, заключающимися, в частности, в перенесении центра тяжести с изображения «уединенных типов» (Щедрин) на изображение самой среды. В своем последнем, итоговом произведении — эпопее «Кому на Руси жить хорошо» — Некрасов стремится объединить оба характерных для его творчества типа. «Кому на Руси жить хорошо» строится как обозрение, включающее, однако, в себя целые сюжетные поэмы, которые вполне могли бы существовать самостоятельно. Так осуществляется в поэзии Некрасова синтез фабулы и бесфабульности, характера и обозрения, широкого охвата действительности и глубокого проникновения в душу человеческую.

Вопросам стиля поэм «Кому на Руси жить хорошо» и «Коробейники» были посвящены доклады кандидатов филолог. наук М. П. Старенкова (Москва) и С. А. Червяковского (Горький).

Поэтическая формула первой строфы песни «Русь» («Кому на Руси жить хорошо»), неоднократно привлекавшая внимание В. И. Ленина, явилась для М. П. Старенкова методологической предпосылкой исследования художественной диалектики стиля поэмы. Свое внимание докладчик сосредоточивает на анализе многообразия логических и образных противоположений (антитез), а также — тропов и фигур, принимающих форму противоположения, в авторской речи, в «крестяном политическом красноречии» (Яким Нагой, Агап Петров и др.), в устно-поэтической и разговорной народной речи, в революционных пропагандистских песнях и т. д.

Центральной проблемой поэмы «Коробейники», о стиле которой говорил С. А. Червяковский, является стремление показать читателю, что положение народных масс после реформы по существу не изменилось. Эта проблема, по мнению докладчика, и определяет стиль произведения. В сюжете «Коробейников» запечатлен сложный социальный конфликт. Словесная структура целостна и органически связана с авторской задачей — рассказать о народе. В поэме творчески использовано богатство народной разговорной речи. «Коробейники» открывают новую страницу в истории жанра лирико-эпической поэмы из народной жизни. Эта поэма — промежуточное звено в поэзии Некрасова на пути его от стихотворных новелл из народной жизни к поэме-эпопее «Кому на Руси жить хорошо».

В докладе, посвященном анализу стихотворения «Размышления у парадного подъезда», кандидат филолог. наук Н. Н. Скатов (Ленинград) рассматривает внутренние особенности содержания знаменитого стихотворения, обусловившие

его поэтическую структуру. Докладчик считает, что Некрасов обозначил здесь традиционным жанровым определением то, что было уже лишено традиционных жанровых признаков, смещая тем самым привычные представления: стихотворение, названное «Размышления...», развертывается как зримое сюжетное повествование, сочетающееся с лирическим элементом, тоже одним словом никак не определяемым. Стремление создать образ народа в высоком нравственном ореоле влечет поэта к религиозным реминисценциям. Докладчик полагает, что на это есть и внутренние причины, связанные с особенностями позиции Некрасова в 50-е годы. Для атеиста Некрасова, друга и ученика Белинского, не могло быть вопроса о возможности выхода — пусть даже через народ — в религию в собственном смысле слова, но поэт Некрасов делал попытку постичь дух народной жизни и через религию. Вот почему религиозные образы у него — не просто поэтические фигуры.

Н. Н. Скатов показал, что в стихотворении существует внутреннее единство, объединившее образы первой и второй части. Как считает докладчик, Г. В. Плеханов, в свое время обвинивший вторую часть «Размышлений...» в «риторике», не понял истинного смысла этой «риторики». Реставрируя жанр оды XVIII века (из образцов которой докладчик выделяет «Вельможу» Державина), Некрасов вызывает в представлении целую эпоху с ее богатой литературной традицией и погружает в эту атмосферу своего героя, создавая образ необычайной емкости.

В современном литературоведении принято считать поэму Некрасова «Несчастные» незаключенным, лишенным внутреннего единства произведением. Аспирант Ю. В. Лебедев (Ленинград), анализируя образ повествователя, сделал попытку обосновать стилистические диссонансы в поэме. Распространено мнение, что в поэме существует множество рассказчиков. Ю. В. Лебедев доказывает, что па самом деле — рассказчик один, но тип его мышления противоречив и дисгармоничен, а поэма, в сущности, — исповедь одного героя. Особенности героя поэмы в том, что он и романтик и реалист одновременно. Отсюда и возникает постоянное чередование стилей, так что стилистические контрасты поэмы внутренне оправданны и восходят к образу рассказчика.

Изображению народа в поэме «Кому на Руси жить хорошо» посвятил свой доклад кандидат филолог. наук В. Г. Прокшин (Уфа). Докладчик остановился, в частности, на психологизме Некрасова. В форме рассказов героев о себе, в форме доверительных бесед, споров поэт раскрывает психологию своих героев. Поэт пользуется приемами внутреннего монолога, психологической параллели, картинами природы, рисуя

образы героев из народа. Высшую человеческую красоту поэт находит в служении народному благу, в защите народных интересов.

Образ женщины-матери в поэзии Некрасова, соотнесение «женской» темы с эстетическими идеалами революционеров-демократов рассмотрела в своем докладе Н. К. Зверева (Кострома).

В докладе кандидата филолог. наук Е. П. Дубровиной (Мичуринск) была сделана попытка раскрыть соотношение между словом и образом в художественном произведении на материале поэзии Некрасова. Докладчик выделяет в поэзии Некрасова три вида словесных образов в зависимости от выполняемой функции: 1) словесные образы фонетико-морфологической структуры, не несущие семантической нагрузки, но выполняющие социально-идеологическую функцию в произведении; эти образы связаны у Некрасова с крестьянской тематикой и проливаются через все его творчество, исключая юношеский сборник «Мечты и звуки»; 2) словесные образы, несущие эмоционально-эстетическую функцию в произведении, образуемые суффиксами субъективной оценки; в силу многообразия эмоциональных оттенков словесные образы этой группы встречаются в поэтическом языке Некрасова на всем протяжении его творчества, меняются лишь их художественная мотивированность в зависимости от темы и жанра произведения; 3) словесные образы, созданные посредством художественного переосмысления слова в произведении; эти словесные образы по множественной функции в произведении многозначны, они объединяют в себе функции двух предыдущих групп словесных образов и сверх того несут семантическую нагрузку.

Значительное место на конференции было уделено рассмотрению творческих связей Некрасова с его предшественниками и современниками.

С докладом «Некрасов и Лермонтов (постановка историко-литературной проблемы)» выступил кандидат филолог. наук В. А. Архипов (Москва), который на ряде примеров показал, что Лермонтов был предшественником Некрасова, унаследовавшего в своем творчестве великие завоевания лермонтовской поэзии.

Кандидат филолог. наук М. Л. Нольман (Кострома) в докладе «Некрасов и Пушкин (эволюция лирического жанра)» подошел к этой теме через сопоставление двух жемчужин русской лирики: некрасовского «Рыцаря на час» и пушкинского «Воспоминания» («Когда для смертного умолкнет шумный день»). По мнению докладчика, в обоих стихотворениях выражен драматизм внутреннего разлада. С расширением сферы лирического «я» осуществляется переход от лирики концентрированных философско-психологических обобщений к лирике социально-типической и поэтому

распространенной и «нагой». Отсюда частая и быстрая смена, калейдоскопическая пестрота картин и стилей, образующих сложное, неразрывное единство лирического героя — типа. Главная черта такого героя в некрасовском стихотворении — не «пафос покаянный», а беспощадность самоанализа. Некрасов ищет путей практического преодоления разлада внутри и «вне» человека.

Считая, что и дореволюционные, и советские исследователи недостаточно внимательны к теме родины в поэзии Некрасова и у поэтов-народников, кандидат филолог. наук Л. А. Розанова (Иваново) посвятила свой доклад восполнению этого пробела. Отмечая общее в творчестве великого поэта и его последователей, поэтов-народников, Л. А. Розанова указывает, что созданный Некрасовым образ родины — одна из вершин русской поэзии. Хотя поэты-народники в 70—80-е годы сумели вложить в этот образ чрезвычайно острое социально-политическое содержание, тем не менее никто из них не смог достигнуть в своих произведениях о родине той широты и поэтичности, которая была свойственна патристическим произведениям Некрасова.

«Предшественники Некрасова в создании народной эпопеи — И. Аксаков и Ив. Никитин» — тема доклада кандидата филолог. наук М. Н. Зубкова (Москва). Незавершенная поэма Аксакова «Бродяга» сыграла определенную историко-литературную роль. В ней впервые намечена сюжетно-композиционная структура народно-героической эпопеи. Докладчик считает, что как в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», так и в поэме Аксакова мы встречаемся с разнообразием ритмического рисунка, и отмечает совпадения стихотворных размеров в обеих поэмах. Что касается Никитина, то он, так же, как и Аксаков, сделал героем своей поэмы «Тарас» крестьянина, уходящего от нужды и горя в чужие края в поисках счастья.

Сообщение кандидата филолог. наук Л. И. Лениной (Архангельск) было посвящено теме «Некрасов и Огарев». Творческие связи Огарева и Некрасова изучены недостаточно. Утверждение, что Огарев — поэт некрасовской школы, требует уточнения и конкретизации. Анализируя творческие связи поэтов, следует говорить главным образом не о влиянии поэтов друг на друга, а о параллельном развитии тем, идей, образов у Огарева и Некрасова, обусловленных общностью мировоззрения и творческого метода.

Анализируя художественное мастерство Некрасова и Тютчева, учитель А. М. Крунышев (Кострома) посвятил свое выступление сопоставлению образов природы в лирике обоих поэтов. Внешне сходные образы ветра, бури, грозы, осени и т. п. чаще всего развиваются в творчестве этих поэтов в различных направлениях и включаются в различные

поэтические структуры. У Некрасова природа, как правило, художественно объективируется, является наиболее устойчивой частью обстоятельств и нередко входит как фабульная часть в состав повествовательных произведений. В поэзии Тютчева образы природы предельно субъективны, они интенсивны по своему действию и тяготеют к сжатым лирическим формам.

Выяснению роли художественных традиций Некрасова в развитии лирики русских символистов конца 90-х — начала 900-х годов посвятил свой доклад кандидат филолог. наук М. Ф. Пьяных (Кострома). По мнению докладчика, пристальный интерес символистов к художественному наследию Некрасова, усилившийся после первой русской революции, связан с эволюцией их эстетической концепции. Этот интерес нашел свое выражение в литературно-критических суждениях К. Бальмонта, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова и особенно отчетливо — в поэтической практике В. Брюсова, А. Белого и А. Блока. Каждый из них по-своему начинал осознавать необходимость переоценки ранее сложившегося отношения к реальной жизни и потребности выхода из духовного затворничества в мир повседневности.

Обращаясь к традициям Некрасова, символисты в первую очередь интересовались проблемой синтеза реалистических описательно-повествовательных жанров с жанрами субъективно-романтического характера.

Выступление кандидата филолог. наук Т. Д. Фроловой (Казань) было посвящено теме «Горький о Некрасове» — теме, почти не привлекавшей внимания исследователей, так как в наследии великого пролетарского писателя нет целостной работы, посвященной творчеству Некрасова. Однако суждения Горького о Некрасове, сохранившиеся в различных статьях, письмах, записях лекций и т. д., представляют в общей сложности интересный материал для характеристики отношения Горького к поэту революционной демократии. Несмотря на то, что на протяжении всей жизни Горький высоко оценивал творчество Некрасова и пропагандировал его наследие, отношение Горького к Некрасову, особенно в дореволюционный период, было противоречивым. Одна из главных причин этого — широкое и тенденциозное использование имени Некрасова народниками 80—90-х годов. Полемицируя с народническими представлениями о крестьянстве, Горький нередко упрекает и Некрасова в идеализации «мужика», в пассивном характере его гуманизма. В истолковании отдельных стихотворений Некрасова Горький отчасти полемики перекликается с Плехановым, а в объяснении колебаний Некрасова Горький в известной мере приближается к ленинской характеристике.

Взгляды Горького на поэзию Некрасова претерпели значительную эволюцию; под влиянием ряда факторов в предоктябрьский период Горький снимает некоторые упреки в адрес Некрасова. Большой интерес для характеристики отношения интеллигенции к народу представляет широкое использование некрасовской поэзии в романе Горького «Жизнь Клима Самгина».

Свое сообщение кандидат филолог. наук Е. Ф. Теплов (Петрозаводск) посвятил «Словарию-комментарию художественных произведений Некрасова, изучаемых в школе», который, по его мнению, необходимо создать в помощь школьникам, студентам и учителям. В «Словарь-комментарий» должны включаться архаизмы, областные слова, терминологическая лексика, фразеологические сочетания и т. д.

Заслуженный учитель РСФСР В. В. Касторский (Галич) высказал предположение, что в основу стихотворения Некрасова «Огородник» положено реальное событие, имевшее место в 30-х годах XIX века в усадьбе Заино Чухломского уезда Костромской губернии. Дворовый человек помещика Катенина садовник Фигуркин и дочь Катенина полюбили друг друга. Узнав о связи дочери с дворовым, помещик высек плетью Фигуркина и сдал его в рекруты, а дочь после рождения ребенка была пострижена в монахини. Докладчик предполагает, что об этой истории Некрасову рассказал сотрудничавший некоторое время в «Современнике» писатель и лексикограф Н. П. Макаров, чухломской дворянин, автор книги «Мои семидесятилетние воспоминания».

Об анонимных и забытых статьях о Некрасове, принадлежащих перу В. Р. Зотова и А. П. Пятковского, говорилось в сообщении кандидата филолог. наук И. А. Щурова (Москва).

Литературному быту в сатирических произведениях Некрасова посвятил свое сообщение кандидат филолог. наук А. А. Алленчев (Горно-Алтайск).

Воздействие «Голодной» («Кому на Руси жить хорошо») на одноименное стихотворение С. Д. Дрожжина рассматривал Л. А. Ильин (Калинин).

Новые биографические данные о жене и друге поэта Зинаиде Николаевне Некрасовой, пятидесятилетие со дня смерти которой исполнилось в ян-

варе 1965 года, сообщила хранитель ленинградского музея Н. А. Некрасова О. В. Ломан.

На конференции выступил внучатый племянник крестьянина Г. Я. Захарова, которому Некрасов посвятил стихотворение «Коробейники», — А. П. Захаров.

В прениях по докладам и сообщениям приняли участие кандидаты филолог. наук О. К. Андриенко, М. Н. Зубков, М. П. Старенков, М. М. Гин, Н. Н. Скатов, М. Л. Нольман.

С заключительным словом на конференции выступил член-корр. АН СССР В. Г. Базанов. Говоря о Некрасове как о выразителе дум и чаяний русского народа, В. Г. Базанов особо подчеркнул нравственную силу некрасовской поэзии. Поэт был нравственным наставником и эстетическим руководителем русского крестьянства. «Некрасов, — сказал В. Г. Базанов, — это вторая после Пушкина эстетическая революция в русской поэзии». Он указал, что Некрасовская конференция в Костроме, посвященная проблеме поэтического мастерства, стилю и поэтике некрасовской поэзии, проблеме некрасовской традиции в русской поэзии, безусловно положительно скажется на дальнейшем развитии науки о Некрасове. Конференция с одобрением выслушала предложение Литературного института им. А. М. Горького о создании постоянной некрасовской комиссии при Союзе писателей СССР и осуществлении мер по охране памятных некрасовских мест, с которым присутствующих ознакомили сотрудник Литературного института — внучатый племянник поэта — Н. К. Некрасов.

На конференции было высказано также предложение о необходимости уже теперь начать подготовку к 150-летию со дня рождения Некрасова, исполняющемуся в 1971 году.

Для участников конференции был дан прекрасный концерт, в котором приняли участие студенты музыкально-педагогического факультета Костромского педагогического института им. Н. А. Некрасова. Были исполнены стихи Некрасова, русские народные песни, песни и романсы на слова великого поэта. Особенный успех выпал на долю хора (художественный руководитель Л. Е. Ежов).

О. П. И. И.

КОНФЕРЕНЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ НАЦИОНАЛЬНЫМ ТРАДИЦИЯМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

28—30 января в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялась научная конференция «Национальные традиции русской лите-

ратуры XVIII века». В конференции приняли участие литературоведы Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Новосибирска, Горького, Перми, Львова,

Мичуринска, Каменец-Подольска, Черкасск.¹

В центре внимания собравшихся находился вопрос о связи литературы XVIII века с древнерусской литературой и фольклором и значении этого взаимодействия для становления русской литературы нового времени.

В своем вступительном слове член-корр. АН СССР А. С. Бушмин отметил, что хотя поставленный на конференции вопрос не исчерпывает проблему литературной традиции, но, являясь ее органической частью, он заслуживает специального рассмотрения. Советское литературоведение, сказал А. С. Бушмин, отказалось от пенаучной концепции отрыва литературы XVIII века от древнерусской традиции. Однако при изучении переходной эпохи следует учитывать, что традиция является одновременно и созидающей и консервативной силой. Поэтому наравне с подчеркиванием преемственности не менее важным бывает установить, как видоизменялась старая традиция в новых условиях и от какого наследства литератора XVIII века отказывалась. Изучение идейного и художественного наследия прошлого в литературе не может быть сведено к установлению суммы заимствований старых форм и аналогий с произведениями прошлого. Взаимодействие унаследованного и творимого в каждый конкретный момент историко-литературного процесса оказывается настолько взаимопроникающим, что отыскать границу между традицией и почином тем сложнее, чем органичнее воздействие традиции. Наследие древнерусской литературы растворилось в новой русской литературе до утраты конкретных очертаний, но именно оно было зерном, из которого выросла эта литература.

Общим проблемам развития литературы в переходную эпоху XVII—XVIII веков были посвящены доклады члена-корр. АН СССР П. Н. Беркова — «Проблема национальных традиций русской литературы» и члена-корр. АН СССР Д. С. Лихачева — «В чем суть различий между древней и новой русскими литературами».

П. Н. Берков в своем докладе (текст его ввиду болезни докладчика был прочитан В. П. Степановым) значительное внимание уделил критике взглядов на русскую литературу XVIII века как на заимствованную, подражавшую западноевропейским образцам и лишенную национальных корней. Теория «разрыва» между литературой древней Руси (по преимуществу рукописной) и печатной литературой XVIII века, возникнув как

отражение точки зрения старой историографии на преобразовательные реформы Петра I, долгое время поддерживалась неизученностью рукописного наследия XVIII века. Современные исследования показывают, что в XVIII веке продолжалась рукописная традиция, получили новое развитие старые жанры («житие», проповедь как жанр словесного искусства), усилился, особенно к концу века, интерес к литературному прошлому со стороны крупнейших писателей — Ломоносова, Сумарокова, Новикова, Радищева и др. В XVIII веке основными идеями художественной литературы и публицистики продолжают оставаться — мысль об исторической избранности Руси в мировом историческом процессе, тема идеального государя, идея общественного долга личности, получившие развитие и применение в соответствии с конкретными задачами времени. В области литературного языка писатели XVIII века завершили оформление в стройную систему лексических и синтаксических элементов, которые практически существовали уже в конце XVII — начале XVIII века. Языковая реформа Ломоносова не была отходом от старого славянского языка (литературного языка прошлого). Его учение о «трех штилях» предусматривало широкое использование жизнеспособных славянизмов в современной языковой практике.

Интенсивное усвоение русской литературой достижений литератур Западной Европы происходило в русле устойчивой национальной традиции и подчинялось задачам развития национальной культуры. Введение новых литературных форм было в русских условиях своеобразным новаторством, которое позволило русской литературе в короткий срок достигнуть уровня ведущих литератур Запада.

Д. С. Лихачев остановился на характеристике структурных особенностей древнерусской литературы как литературы средневекового типа. Она представлена отдельными, замечательными по художественным достоинствам, но недостаточно связанными между собой произведениями, при слабом развитии массовой литературы и низком уровне «литературной цивилизации». Границы собственно художественной литературы древней Руси крайне нечеткие. Чисто литературные жанры смыкаются с деловыми и научными (грамоты, летописи и т. п.) и в основе их разделения лежит не литературное своеобразие, а принцип употребления (проповеди, житие и т. д.). Произведения в большинстве анонимны, что объясняется общим стремлением древнерусских авторов подчинить индивидуальные черты стиля господствующей традиции, не выходящей за рамки «литературного этикета». Вследствие слабого личностного характера литературы и отсутствия понятия об авторском

¹ К сожалению, из-за болезни докладчиков не состоялись указанные в программе конференции доклады и сообщения И. Каганова, Л. В. Крестовой, В. Д. Кузьминой, П. В. Линтура, Ю. М. Логмана, И. П. Чепиги

праве возникает множество переработок произведений прошлого, причем старые и новые произведения сосуществуют равноправно в сознании читателя, так как отсутствует представление об историко-литературном процессе. В связи с этим обновление стиля и форм, накопление нового происходит крайне медленно и с разной скоростью в разных жанрах. Указанные черты являются общими как для русской литературы, так и для европейских литератур средневековья, заимствования из которых продолжают в России вплоть до XVIII века. Нестройность литературного развития древней Руси, по мнению Д. С. Лихачева, облегчала задачу создания литературы современного типа.

Признаки кризиса старой системы наметились уже в XVII веке, когда появляется массовая демократическая литература (свидетельство роста «литературной цивилизации») и возникают элементы единого процесса развития в литературе «барокко». Петровская эпоха — перерыв литературного развития — была одновременно и эпохой окончательного отказа от старой структуры. Новая русская литература в принципе уже не отличалась от современных ей европейских литератур.

Д. С. Лихачев подверг критике мнение о «европеизме» и «светском характере» литературы XVIII века в противоположность «изолированности» (или «восточному» характеру) и «религиозности» древнерусской литературы.

Древнерусская литература являлась ведущей в пределах восточнославянского литературного единства. Этот «европеизм» русской литературы, чрезвычайно высокий в раннюю эпоху, постепенно падал, так что в XVII веке уже невозможно говорить об общности литератур православной Европы. Общеславянская литература распадается на ряд национально обособленных литератур, и наряду с этим происходит переориентация русской литературы на страны Западной Европы. В XVIII веке изменяется и характер ее взаимоотношений с инациональными литературами: она не столько влияет, сколько заимствует. Сильно преувеличены и представления о религиозном характере древнерусской литературы. На фоне славянских она всегда отличалась обилием светских памятников. Светские жанры стали преобладающими в XVII веке. Именно антиклерикальные тенденции литературы XVII века подхватываются в XVIII веке, представляя наиболее живую и массовую традицию.

В докладе доктора филолог. наук Б. Н. Путилова «Сборник Кириши Данилова. (Нерешенные проблемы)» был поставлен вопрос об эволюции взглядов на фольклор на протяжении XVII—XVIII веков. Отметив, что наряду с литературной фольклористикой (М. Д. Чулков, В. А. Левшин и др.) существовала

«низовая, массовая» фольклористика, Б. Н. Путилов охарактеризовал сборник Кириши Данилова как явление промежуточное, стоящее на стыке этих традиций. Рукописная массовая фольклористика представлена в XVIII веке многочисленными песенниками и записями в сборниках смешанного состава, где отрывки былины, сказки, наравне с их переделками, воспринимались читателем как часть массовой беллетристики. Отрицая точку зрения тех исследователей, которые рассматривают Киришу как певца-профессионала, записавшего свой репертуар, докладчик выдвинул гипотезу, что сборник Кириши является памятником раннего этапа сознательного собирания фольклора. Кириша, как собиратель, одновременно следует традиции старых записей и отходит от нее. Выбор материала и следы редакторской работы составителя свидетельствуют о попытке создать сборник художественных произведений об историческом прошлом, в духе старой традиции. Вместе с тем включение в сборник только произведений фольклора, причем в оригинальных записях, нежелание вводить традиционные материалы песенников, стремление к точной передаче текстов — говорят о чисто фольклористических интересах составителя. Докладчик выразил убеждение, что уяснение своеобразия сборника Кириши Данилова возможно только в сравнении с особенностями ранней русской фольклористики.

Ряд докладов и сообщений, заслушанных на конференции, был посвящен отношению крупнейших писателей XVIII века к наследию древнерусской литературы. С этой точки зрения было подвергнуто анализу творчество Ломоносова в докладах кандидата филолог. наук Г. Н. Моисеевой — «Литературные памятники древней Руси в исторических трудах Ломоносова», кандидата филолог. наук А. Д. Оришина — «Традиция древнерусского красноречия в ораторской прозе Ломоносова» и Г. И. Бомштейна — «Полисемия в языке древнерусской литературы, устной народной поэзии и поэтическом стиле Ломоносова».

Г. Н. Моисеева поставила вопрос об использовании Ломоносовым в «Российской истории» литературных элементов и языковых средств, почерпнутых из русских летописей. Охарактеризовав научные методы работы писателя над рукописными источниками, исследовательница показала, как источниковедческая работа Ломоносова сочеталась с его филологическими записями над «Русской грамматикой». Наблюдения над языком летописей позволили Ломоносову решить проблему стилистической дифференциации современной лексики. В «Российской истории» он дал пример практического применения «среднего стиля» в жанре исторического труда и первые удачные образцы перевода с древнерусского на современный язык, имевшие значение

для формирования исторической терминологии.

Стилистическое сопоставление ораторских жанров у Ломоносова (прежде всего его «Похвального слова Петру I») с крупнейшими памятниками духовного красноречия древней Руси было произведено в докладе А. Д. Орипина. Докладчик отметил, что, помимо непосредственного обращения к античным образцам и риторикам европейского классицизма, Ломоносов знакомился с традициями этого жанра через славянские переводы древнехристианских писателей — Иоанна Златоуста, Иоанна Дамаскина и др. Неоспоримо его знакомство также с оригинальными проповедями древнерусских писателей и жителями святых, в которых обильно представлен панегирический элемент. Влияние древнерусской традиции наиболее сильно сказывается в сфере образной системы и поэтического языка произведений Ломоносова, где встречается типологически сходное построение образа, метафоры-символы, эпитеты, указывающие на общие, родовые признаки предмета, библейская лексика. Творчески используя художественные достижения духовной литературы в создаваемых им светских жанрах, Ломоносов враждебно относился к южно-русской, «барочной» школе проповедников (Стефан Яворский и др.). Для него, как и для Феофана Прокоповича, были неприемлемы их религиозный фанатизм, самодовлеющая усложненность и стилистическая пестрота гомилетических упражнений, построенных по правилам схоластических поэтик средневековья.

О результатах наблюдений над приемами метафоризации слова у Ломоносова в сравнении с системой тропов в памятниках фольклора и древнерусской литературы сообщил в своем выступлении Г. И. Бомштейн. Он обнаружил, что такие ключевые в идеино-художественной системе Ломоносова понятия, как «труд-подвиг», «мир-тишина» и др., встречаются в фольклоре, летописях, воинских повестях и других древнерусских памятниках. Ломоносов применяет широко известный старой литературе способ создания метафоры путем овеществления невещественных понятий («простерлася мысль» и т. п.). Ряд устойчивых метафор, особенно связанных с религиозной символикой, подвергается Ломоносовым переосмыслению. Так, традиционное противопоставление света и тьмы как христианства и язычества приобретает у него злободневное светское наполнение в оде 1748 года: «тьма» — реакция послепетровской эпохи; «свет» — период царствования Елизаветы Петровны.

Кандидат филолог. наук Д. С. Бабкин в докладе «Работа Радищева над летописью Нестора» сообщил о найденных им заметках Радищева «К российской истории» и экземпляре издания «Летописи Нестора» с его пометами. Эти

материалы показывают, что Радищева интересовали сведения о развитии культуры древней Руси, о произведениях литературы и фольклора и особенно свидетельстве летописца об общественном устройстве древнерусского государства. Он отмечает места, где говорится об изгнании новгородцами неугодных им князей, о рабстве на Руси, о борьбе за объединение русских земель. По мнению Д. С. Бабкина, «Повесть временных лет» оказала влияние на форму повествования в «Путешествии из Петербурга в Москву» и на социально-политические взгляды Радищева. Идею народовластия, сформулированную в оде «Вольность», докладчик считал возможным связать со свидетельствами летописи о выборности князей в древней Руси.

Кандидат филолог. наук Е. А. Касаткина выступила с докладом «Трагедия Сумарокова „Дмитрий Самозванец“ и древнерусская литературная и этнопоэтическая традиция». Она сравнила разработку темы тирании у Сумарокова и в произведениях XVII века. Кроме повестей о Смутном времени, которые были известны Сумарокову, она привлекла для анализа большое количество малоизвестных в XVIII веке произведений, как художественных, так и исторических, попытавшись найти типологическое сходство между манерой древнерусских писателей и художественной системой Сумарокова. Однако ее вывод, что статичность характеров, деление героев на злых и добродетельных в классицистской драме восходит к традиции допетровской литературы, был воспринят как спорный.

Кандидат филолог. наук И. З. Серман в докладе «Древнерусские источники эпических поэм М. М. Хераскова» указал на идейную связь «Россиады» с «Историей великого князя московского» Андрея Курбского. Херасков характеризовал из нее психологическую характеристику личности Ивана IV и описание его отношений с боярами в допричинный период. Мысль Курбского, что Иван Грозный стал тираном лишь после того, как перестал советоваться с добродетельными боярами, была для умеренного просветителя Хераскова историческим свидетельством необходимости просвещенной монархии, ограниченной дворянским парламентом. В истории Казанской войны его интересует ее общественный, а не религиозный аспект. Иван Грозный в «Россиаде» — трезво мыслящий политик (а не «защитник православной веры», как в «Казанской истории» и других исторических документах), который ставит своей целью процветание и независимость русского государства. Начиная войну с татарским ханом, он как бы выполняет волю всего народа. С образами царя и Курбского связана основная тема поэмы — тема патриотизма. Херасков героизирует Курбского, изображая его как бескорыстного слугу отечества, для

которого общественная польза выше царской милости и личных выгод. Это просветительское понимание патриотизма было впоследствии подхвачено декабристами, в частности в «Думах» Рыльева.

Обращение Хераскова к русской истории преследовало вполне современные цели. Используя в работе пад «Россиядой» большое количество исторических источников, Херасков тем не менее контаминировал их свидетельства, стремясь не столько к исторической точности своего повествования, сколько к постановке на историческом материале злободневных внутривосточных вопросов.

Особую группу составили на конференции доклады и сообщения украинских исследователей, которые касались судеб южнорусской литературной традиции в России в петровскую и последующие эпохи.

Кандидат филолог. наук Ф. Я. Шолом в докладе «Значение национальных традиций (письменности и фольклора) в украинском и русском литературном процессе XVIII века» подробно охарактеризовал состояние литературы вопроса в современной литературоведении. Он остановился на различиях в развитии братских литератур в XVIII веке, когда распадается бывшее органическое единство украинской и русской литератур. Если для русской литературы в это время начинается период интенсивного развития, то украинская до середины XVIII века сохраняет старые черты. Более медленно совершается на Украине и переход к новому периоду в связи с русификаторской политикой царизма и реакционностью украинского шляхетства. Обмен литературными ценностями между Россией и Украиной, однако, не прекращался.

О влиянии украинского народного театра на русскую народную драму го-

ворил кандидат филолог. наук М. С. Грицай в сообщении «Украинская народная драма в русской литературе и народном творчестве XVIII века». Он указал на отражение вертепной драмы «Царь Ирод» в русской народной драме «Царь Максимилиан», связал попытки создания в России кукольного вертепа с украинской драматургической традицией. Нескольким спорным характером носило утверждение докладчика, что соединение комического и трагического в русской драматургии возникло под влиянием украинского народного театра.

В сообщении Н. Е. Боровского «Традиции древнерусской и древнеукраинской литературы и фольклора в поэтической наследии Феофана Прокоповича» были проведены параллели между лирическими стихотворениями писателя и народной лирикой. Кроме того, докладчик атрибутировал Феофану Прокоповичу анонимную песню «Едина мне втеха...».

В оживленных прениях, завершивших конференцию, выступили С. Н. Азбелев, Д. С. Бабкин, В. И. Безъязычный, Л. А. Дмитриев, В. А. Западов, Г. Н. Ионин, Г. М. Краевская, Е. А. Касаткина, М. В. Николаева, А. Д. Оршин, К. В. Пигарев, А. В. Позднеев, В. В. Пугачев, Н. Н. Розов, И. З. Серман, Ю. В. Степник, Ф. Я. Шолом.

Участники конференции единодушно отметили ценную инициативу Института русской литературы и, в частности, группы по изучению литературы XVIII века, созвавших совещание и привлечших к участию в нем преподавателей высших учебных заведений страны. Было выражено пожелание, чтобы конференции, посвященные изучению литературы XVIII века, имеющие важное значение для координации работ в этой области, созывались более или менее регулярно.

В. СТЕПАНОВ



НОВЫЕ КНИГИ

- Бородин** О. К. **Владимир Киршон.** Очерк жизни и творчества. Изд. Киевского унив., Киев, 1964, 140 с.
- Бритиков** А. Ф. **Мастерство Михаила Шолохова.** Изд. «Наука», М.—Л., 1964, 203 с. (Инст. русской лит-ры).
- Власенко** А. **Герой и современность.** Раздумья о положительном герое в литературе наших дней. Изд. «Советская Россия», М., 1964, 154 с.
- Гинц** С., **Назаровский** Б. **Аркадий Гайдар на Урале.** Страницы биографии. Книжное изд., Пермь, 1965, 276 с.
- М. Горький и советская печать.** Тт. I—II. Изд. «Наука», М., 1964 (Архив А. М. Горького, т. X).
- Дементьев** В. **Голубое игло.** Поэзия А. Прокофьева. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 159 с.
- Ермилов** В. **Связь времени.** О традициях советской литературы. Сборник литературно-критических статей. Изд. «Советская Россия», М., 1964, 414 с.
- Кардин** В. **Повести Павла Нилина.** Изд. «Художественная литература», М., 1964, 182 с.
- Книпович** Е. **«Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева.** Изд. «Художественная литература», М., 1964, 157 с.
- Литература и современность.** Сборник 5. Изд. «Художественная литература», М., 1964, 415 с.
- Макаров** А. **Демьян Бедный.** Изд. «Художественная литература», М., 1964, 158 с.
- Панков** В. **Время и книги.** Проблемы и герои советской литературы. 1945—1963. Изд. «Просвещение», М., 1964, 400 с.
- Русская литература XX века.** Советская литература. [Сборник статей]. Под ред. И. Г. Клабуковского, П. Д. Краевского. М., 1964, 415 с. («Уч. зап. Московского пед. инст.», № 222).
- Смирнова** В. **Современный портрет.** Статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1964, 343 с.
- Тагер** Е. Б. **Творчество Горького советской эпохи.** Изд. «Наука», М., 1964, 378 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Тарасова** А. А. **Из творческой лаборатории М. Горького.** Изд. «Наука», М., 1964, 159 с. (Инст. мировой лит-ры).
- Трегуб** С. А. **Спутники сердца.** [Воспоминания, статьи и рецензии]. «Советский писатель», М., 1964, 523 с.
- Александр Фадеев в портретах, иллюстрациях, документах.** Пособие для учителей. Альбом. Сост. Б. Л. Беляев, В. И. Зарахани. Под общ. ред. А. С. Бушмина. Изд. «Просвещение», М.—Л., 1964, 342 с.
- Чехословацко-советские литературные связи.** [Сборник статей]. Изд. «Наука», М., 1964, 288 с. (Инст. мировой лит-ры. — Инст. языков и литератур Словацкой АП, Инст. мировой лит-ры и языков).

-
- Белецкий** А. И. **Избранные труды по теории литературы.** Под общ. ред. Н. К. Гудзия. [Сост. и примеч. А. А. Гозенпуда]. Изд. «Просвещение», М., 1964, 478 с.
- Берков** П. Н. **Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. 1.** Изд. Ленинградского унив., Л., 1964, 262 с.
- Большаков** Л. Н. **Лев Толстой.** (Поиски и находки). Южно-уральское книжное изд., [Челябинск—Оренбург], 1964, 104 с.
- Вайман** С. **Марксистская эстетика и проблемы реализма.** «Советский писатель», М., 1964, 317 с.
- Вопросы истории и теории литературы.** Самарканд, 1964, 244 с. («Труды Самаркандского унив.», вып. 153).

- Вопросы романтизма в русской литературе.** [Сборник статей. Под ред. Н. А. Гуляева]. Сб. 2. Изд. Казанского унив., Казань, 1964, 195 с.
- А. И. Герцен, Н. П. Огарев и общественное движение в Поволжье и на Урале.** Изд. Казанского унив., Казань, 1964, 211 с.
- Гинзбург Л. О лирике.** «Советский писатель», М.—Л., 1964, 382 с.
- Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников,** т. I—II. [Вступ. статья Б. Рюрикова]. Изд. «Художественная литература», М., 1964.
- Дьяков В. А. Тарас Шевченко и его польские друзья.** Изд. «Наука», М., 1964, 152 с.
- История русской литературы,** т. 3. Главн. ред. Д. Д. Благой. Изд. «Наука», М., 1964, 902 с.
- Иркутский педагогический институт.** Сборник аспирантских работ. Философия, история, литературоведение. Иркутск, 1964, 274 с. (М-во просвещения РСФСР).
- М. Ю. Лермонтов.** Исследования и материалы. Изд. Воронежского унив., Воронеж, 1964, 262 с.
- Лермонтовский сборник.** (1814—1964). Чечено-ингушское книжное изд., 1964, 218 с.
- Петров С. Русский исторический роман XIX века.** Изд. «Художественная литература», М., 1964, 439 с.
- Свирин А. Н. Искусство книги древней Руси XI—XVII вв.** Изд. «Искусство», М., 1964, 299 с.
- Тимрот А. Бунт сердца и ума.** (Московские годы жизни А. С. Грибоедова). Изд. «Московский рабочий», М., 1965, 240 с.
- Чалый Д. В. Реализм русской литературы (40-е годы XIX в.).** Изд. «Наукова думка», Киев, 1964, 284 с. (Инст лит-ры им. Т. Г. Шевченко АН УССР).
- Краткая литературная энциклопедия.** Главн. ред. А. А. Сурков. Т. 2. Изд. «Советская энциклопедия», М., 1964, 1056 стлб.
- Русские советские писатели прозаики,** тт. II—III. Библиографический указатель. Л., 1964 (Гос. Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

ИСПРАВЛЕНИЕ

В первом номере журнала за 1965 год текст на стр. 90 строка 25-я сверху следует читать: «первые формы этой единственной».

**ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
на 1966 год**

ЖУРНАЛЫ ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

Название журнала	Количество номеров в год	Подписная цена (годовая)
Азия и Африка сегодня	12	3 р. 60 к.
Вестник древней истории	4	9 р. 60 к.
История СССР	6	7 р. 20 к.
Народы Азии и Африки. История, экономика и культура	6	9 р. 60 к.
Новая и новейшая история	6	6 руб.
Советская археология	4	10 руб.
Советское славяноведение	6	6 руб.
Советская этнография	6	10 р. 80 к.
Советское государство и право	12	8 р. 40 к.
Экономика и математические методы	6	7 р. 50 к.
Вопросы языкознания	6	7 р. 20 к.
Известия Академии наук СССР, Се- рия литературы и языка	6	5 р. 40 к.
Русская литература	4	4 руб.

Подробные сведения о журналах издательства «Наука» и условиях подписки на них публикуются в каталогах «Академкниги» и «Союзпечати».

Время открытия подписки будет объявлено в газетах и по радио.

«АКАДЕМКНИГА»

Исправление: на стр. 93 данного номера
в первой строке снизу вместо слова «Библиофил» сле-
дует читать «Библиограф».