

Русская литература

№ 2

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1958

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Д. Лихачев. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе	3
Б. Бурсов. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы (статья вторая)	14
П. Выходцев. Некоторые проблемы народности советской литературы	42
П. Мезенцев. Поэма Пушкина «Медный всадник» (к вопросу об идейном содержании)	57
Б. Эйхенбаум. Из студенческих лет Л. Н. Толстого	69
А. Бушмин. Проблема общественного романа в эстетике Салтыкова-Щедрина	85
Ю. Андреев. Еще раз о «Петре Первом»	105
А. Павловский. Эльмар Грин (литературный портрет)	124

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. Ковалев. И. Гончаров — редактор газеты «Северная почта»	136
Л. Клочкова. Нензвестные стихотворения В. М. Гаршина	141
Е. Бахметьева. Юношеские опыты А. Толстого	147
Н. Хомчук. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам)	154
Э. Карху. К истории русско-финляндских литературных отношений первой половины XIX века	169

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

И. Берков. Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII века	180
---	-----

(См. на обороте)

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю. Левин. Новейшая зарубежная литература о Тургеневе (1945—1956) . . .	190
Чжан Да-кэ. Заметки о переводах и изучении творчества Н. А. Некрасова в Китае	205
В. Новикова. Пушкин на бенгальском языке	209
М. Гиллельсон. Пушкин и наука его времени	211
Л. Крутикова. О собрании сочинений И. А. Буннина	215
Л. Ершов. Проблемы комического и сатиры в новых работах	223
В. Пропп. Учебник — глазами студентов	230
В. Ковалев. Роман «Времена и люди» А. Розена и его критики	234
Б. Городецкий, А. Докусов, В. Мануйлов, Г. Фридлиндер. Серьезные недостатки одной рецензии	238
К 80-летию заслуженного деятеля науки РСФСР Н. К. Пиксанова	243
ХРОНИКА	247

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *Б. И. БУРСОВ*, *А. С. БУШМИН*,
В. Е. ГУСЕВ, *В. А. ДЕСНИЦКИЙ*, *В. А. КОВАЛЁВ*, *Д. С. ЛИХАЧЕВ*,
Ф. Я. ПРИЙМА (зам. главного редактора), *В. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ*,
В. В. ТИМОФЕЕВА.

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А 2-39-36.

К ВОПРОСУ О ЗАРОЖДЕНИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Были ли в древней Руси литературные направления?

Если отождествлять литературное направление с художественным методом литературы вообще, как это делают авторы многих учебников по теории литературы, то вопрос и не может стоять: если есть художественная литература, то, следовательно, есть и художественный метод.

Под литературным направлением мы должны иметь все же в виду именно *направление* — направление художественного метода, сознательную устремленность литературного творчества в какую-то одну сторону при наличии потенциальной возможности двигаться и в другие стороны, при наличии, следовательно, *выбора* направления. Если в литературе художественный метод не меняется, осознается писателями как единственно возможный, «вечный», «всегда существовавший», то нет и направлений.

Сознательность в выборе именно данного художественного метода — необходимое условие существования литературного направления.

При таком понимании литературного направления как *сознательно* избираемого художником одного определенного художественного метода из ряда других, при наличии смены направлений, становится возможным поставить вопрос и о том, были ли в древней Руси литературные направления, была ли борьба художественных методов, их смена, были ли у писателя сознательный выбор своего метода.

Старое академическое литературоведение, не отвечая прямо на этот вопрос, по существу отрицало самую возможность существования литературных направлений в древней Руси.

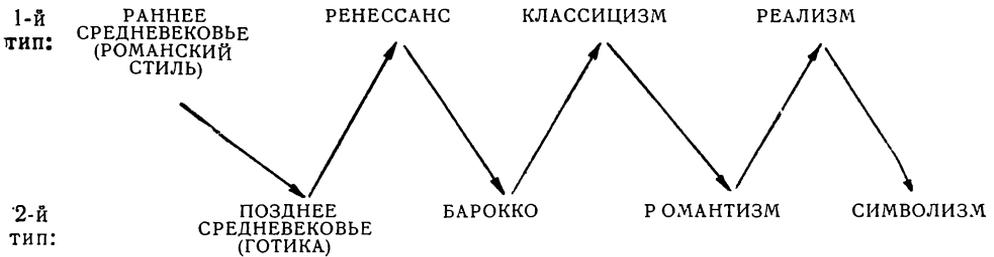
В течение долгого времени древняя русская литература представлялась исследователям как литература, лишенная развития или развивающаяся крайне медленно, косная, основанная на традиционных формулах, трафаретных приемах, устоявшихся жанрах, однообразная по идеям или даже лишенная идейности, как литература, в которой нельзя было и предполагать смену направлений и целей, а можно было говорить лишь о смене влияний (сперва византийское, потом южнославянское и, наконец, западное).

Прямо противоположный ответ на вопрос о том, были ли в древней Руси литературные направления, дает Д. Чижевский. Д. Чижевский предлагает довольно четкую схему смен литературных направлений в славянских литературах, в том числе и в русской. Эта схема охватывает все развитие славянских литератур, рассматриваемых как единое целое.

Согласно этой схеме, существует два типа литературных направлений. С одной стороны, направления, отличающиеся стремлением к законченности, замкнутости формы, симметричности отношений, простоте, ясности и логичности; с другой — направления, в которых художествен-

ный план скрыт, законченность отсутствует, симметрия постоянно нарушается, вместо классической ясности и обозримости форм господствует стремление к их богатству, глубине и эмоциональной насыщенности. Пример первого типа литературных направлений — классицизм, пример второго — романтизм.

Подчиняя все литературные направления от раннего средневековья и до наших дней этим представлениям о двух типах литературных направлений, Дм. Чижевский¹ предлагает следующую схему развития славянских литератур (в том числе и русской):



Смены литературных направлений совершаются по этой схеме наподобие качания маятника: от литературного направления первого типа — к литературному направлению второго типа и обратно.

Все литературные направления, согласно этой схеме, равноправны: символизм оказывается таким же значимым литературным направлением, как и реализм, литературные направления наличествуют якобы в сложившемся виде уже в раннем средневековье и, по существу, никакого движения вперед не происходит.

В основе этой формалистической схемы смен литературных направлений лежит представление, что каждое направление само порождает свою противоположность. Причина этого, согласно данной схеме, заключается, очевидно, в том, что художественное возбуждение постепенно притупляется и вызывает потребность в обращении к своей противоположности. Одно литературное направление сменяется другим в силу «устаревания» первого, в силу того, что стиль «приедается» и литературные вкусы требуют новизны и эта новизна оказывается, согласно этой схеме, позади — в старом, оставленном перед тем типе направлений.

В этой бедной схеме литературного развития по существу отрицается движение литературы вперед, воздействие действительности, накопление опыта, литературного умения, — в конечном счете отрицается и традиция.

Кроме того, практически эта схема, выработанная Д. Чижевским для всех славянских литератур, не может быть применена к русской литературе: русская литература не знала ренессанса; барокко и классицизм вовсе не определялись как направления двух противоположных типов, символизм не сменил собой реализма и т. д.

Менее всего применима эта схема к древней русской литературе. Слабость ее именно в этой части, по-видимому, ощущалась самим Д. Чижевским, ибо для определения литературных направлений древней Руси ему пришлось прибегнуть к терминологии истории западноевропейской архитектуры: романский стиль, готика, ренессанс. Что такое ренессанс в древней русской литературе совсем не ясно. Это литературное на-

¹ Dm itry Cizevsky. Outline of Comparative Slavic Literatures. Survey of Slavic civilization. Vol. I. American Academy of Arts and Sciences, Boston, Massachusetts, 1952, p. 10—11.

правление иллюстрируется Д. Чижевским главным образом с помощью сербохорватских и западнославянских примеров. Романский же стиль, согласно Д. Чижевскому, охватывает только XI век и доживает до середины XII века (не дольше), с середины же XII века господствует готика или «орнаментальный стиль»,¹ заканчивающийся где-то в пределах XV—XVI веков. Стиль этот объединяет собой, по мысли Д. Чижевского, и «Слово о полку Игореве», и произведения Епифания Премудрого, т. е. явления в корне различные.

Литературные направления для Д. Чижевского — это господствующие стили в литературе, стили, которые в какой-то мере сказываются одновременно («синхронно») в литературе всех стран, до известной степени объединяют литературу с другими видами искусства, хотя и развиваются имманентно, по своим однообразным внутренним законам (путем своеобразного «качания маятника» вкусов).

* * *

Очевидно, говорить о литературных направлениях в русской литературе XI—XVI веков и в самом деле нельзя, но не потому, что в древней литературе якобы не было развития. Развитие было, но это развитие шло не путем механических смен литературных направлений.

С одной стороны, в древней Руси не было литературной критики, которая могла бы отражать «литературные взгляды» писателей и читателей, делать ясными их литературные позиции и определять серьезность выбора писателем художественного метода. С другой стороны, литература в древней Руси не развивалась во взаимосвязи и взаимной борьбе всех литературных явлений, при которых только и возможно возникновение нового литературного направления, развитие этого литературного направления и смена его другим.

Если литература нового времени при всех ее внутренних противоречиях, борьбе различных тенденций развивается как единое, взаимосвязанное в борьбе или союзе целое, в единстве своих противоположностей, то в литературе древней Руси дело обстоит иначе. Бывали случаи, когда различные идеологии, различные художественные методы, различные художественные концепции не приходили в соприкосновение друг с другом, не сталкиваясь и не соединяясь, жили изолированно.

Одни литературные произведения в древней Руси не получают широкого распространения и прекращают свое существование раньше, чем успели повлиять на литературный процесс в целом; другие — переписываются и читаются в течение нескольких столетий, сохраняя при этом всю «действенность» в силу малоподвижности церковных идей, с которыми они связаны, третьи получают очень интенсивное распространение, но в какой-то одной местности, одном княжестве или одном монастыре и т. д. Литература развивается отдельными струями, некоторые из них текут быстрее, другие — медленнее, третьи едва заметны и не пробиваются на поверхность.

Еще одно явление создавало в древнерусской литературе механическое разделение, мешавшее выделению литературных направлений, — это резкие жанровые отличия.

Жанровые различия в древней русской литературе гораздо значительнее и гораздо устойчивее, чем в литературе новой. Жанр в древней русской литературе — это не только литературное явление, но явление и внелитературное, связанное с определенным употреблением его в церковной, политической жизни и быту.

¹ Напомню, что западноевропейская готика ведет свое начало только с XIII века.

Житие святого имеет не только литературное значение, оно входит в церковные службы, в монастырский обиход и поэтому не может меняться. Внутри житийного жанра существуют поджанры — минейные жития, проложные, патеричные и др. Все они также вполне определены и, связанные церковным обиходом, неизменны.

Летопись также явление не только литературное, художественное. Летопись — это документ исторический и юридический. Она также имеет определенное общественное и политическое внелитературное употребление. То же можно сказать и о таких жанрах, как послания, поучения, беседы, «хождения» и т. д.

Новые явления в области стиля охватывают не всю литературу в целом, а первоначально лишь отдельные жанры. Если *общественные* идеи сказываются во всей литературе одновременно, то изменение стиля проявляется главным образом внутри отдельных жанров. Так, например, второе югославянское влияние в стилистическом строе литературных произведений сказалось по преимуществу в житийной литературе и в гораздо меньшей степени в летописи.

Вот почему мы можем говорить о житийном стиле, хронографическом стиле, летописном стиле и т. д., тогда как сказать применительно к новой литературе «драматический стиль», «стиль романа», «стиль повести» — нелепость.

Таким образом, движение литературы вперед постоянно перекрещивается поперечными различиями, внутрижанровыми, областными и т. д.

Но самое главное перекрещивающее («поперечное») движение, стоящее на пути развития литературы, заключалось в обособленном движении текста самого отдельного памятника.

Дело не только в том, что текст каждого отдельного древнерусского памятника крайне неустойчив и постоянно меняется, а и в том, что в этих изменениях текста памятника, помимо его изменения в связи с общей эволюцией литературных вкусов и взглядов, можно наблюдать один и тот же процесс смены нелитературных явлений литературными, «некнижных» — книжными, нарастания устойчивых жанровых признаков, и этот процесс постепенного развития «литературности», в какой-то мере стирая различия эпох, вносит в судьбу текста каждого отдельного произведения однонаправленные изменения, сбивавшие перспективу общего развития литературы в целом.

Явление это сложное и чрезвычайно характерное для древнерусской литературы. На нем стоит поэтому остановиться подробнее.

Художественная литература древней Руси развивается на фоне нелитературных явлений, на фоне деловой письменности, причем литература то сближается с этой деловой и просто бытовой письменностью, то отталкивается от нее.

В ряде работ последних лет подчеркивалось обогащение литературы, идущее от деловой письменности, появление новых жанров в литературе под влиянием форм деловых документов, нелитературных произведений (духовных, челобитных, статейных списков, различного рода посланий, даже азбук, лечебников, росписей о приданом и т. д.). Но замечалось другое: наряду с процессом интеграции литературы и деловой письменности шел и процесс постоянной дифференциации, процесс, не в меньшей мере обогащавший литературу. Литература не только сближалась с деловыми и бытовыми формами письменности, но и отталкивалась от них, стремилась возвыситься над всякой обыденщиной, стремилась к литературной выпренности, и это также увеличивало богатство форм, богатство языка, богатство образов. Сближение и расхождение противостояли друг другу, но оба были полезны для литературы. Постоянная соотне-

сенность литературных и нелитературных явлений увеличивала напряженность литературного творчества, ускоряла развитие, облегчала создание новых литературных форм, то отталкивавшихся от нелитературных явлений, то обращавшихся к ним.

Особенно интересно проследить борьбу обеих тенденций (к дифференциации и интеграции с деловой письменностью) в пределах истории текста одного произведения.

Характерные явления могут быть отмечены в житийной литературе. Жанр житий, как уже отмечалось, далеко не однороден. Особый род житийной литературы представляют документальные записки, составлявшиеся как память о святом, «материалы» для его биографии. Эти записки не претендуют на литературность. Их основная функция — сохранить свидетельства о святом, факты его жизни, его посмертных чудес и т. д.

Эти записки впоследствии перерабатывались, становились все более и более литературными — «удобренными» и риторичными.

Такова, например, записка Иннокентия о последних восьми днях жизни Пафнутия Боровского¹ или житие Кассиана Босого,² или первоначальная редакция жития Зосимы Соловецкого.³

Записка Иннокентия о смерти Пафнутия Боровского — это своеобразное литературное «чудо» XV века. Иннокентий писал ее в 1477 или 1478 году. Он стремился к полной правдивости, записывал по возможности всё, что знал о Пафнутии, с буквальной точностью передавал его слова. В результате в ней не только тщательно переданы все взаимоотношения Пафнутия с монастырскими обитателями, а отчасти и с немонастырскими лицами, но очень точно обрисован и самый характер Пафнутия. Следовательно, в этой записке налицо такие явления литературного творчества, которые осознанно вступают в литературу значительно позднее. Перед нами как бы бессознательный, стихийный средневековый натурализм. Раньше, чем характер человека был открыт в литературе, здесь перед нами выступает вполне четко обрисованная индивидуальность: волевой, очень решительный человек, необыкновенно сильный и властный, старчески раздражительный и упрямый.

Записка Иннокентия написана с потрясающей правдивостью. Иннокентий сам пишет: «не буди мне лгати на преподобного, понеже и свидетелие суть неложнии». По-видимому, непосредственные и непретенциозные рассказы свидетелей во все времена отличались чертами правдивости, в которых не следует усматривать особой литературной позиции авторов, особого стиля или литературного направления. Это не реалистичность литературы, а реальность самой жизни, как бы перенесенная в литературу, это стихийный «реализм» (вернее натурализм) документа, точной записи происходящего.

В пределах XV века эти записки, как и самые события, перерабатываются в схемы, далекие от реализма. Записка Иннокентия была переработана Вассианом в *житие* Пафнутия.

То же самое можно проследить и на судьбе жития Зосимы. Первоначальная редакция жития Зосимы представляла собой именно такого рода записку — памятные записи, воспоминания, продиктованные неграмотным старцем Германом клирикам Соловецкого монастыря. Эту первоначальную редакцию жития Герман «простою речию сказоваше клириком, а они клирицы тако писаша, не украшая писания словесы». Об этом

¹ «Древнерусские жития святых как исторический памятник». Исследование В. О. Ключевского. М., 1871, стр. 439—453.

² См. А. Кадлубовский. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. Варшава, 1902, стр. 258 и сл.

³ В. О. Ключевский, ук. соч., стр. 198 и сл.

говорит Досифей в послесловии к житию Зосимы («О сотворении жития»), сам записывавший от Германа сведения о Зосиме, а потом составивший по поручению новгородского архиепископа Геннадия его второе житие. Это второе житие, написанное также еще не украшенными «словесами», Досифей передал в Ферапонтов монастырь бывшему митрополиту Спиридону, который и «удобрил» его. Характерно, что впоследствии Максим Грек счел и эту переделку жития Зосимы недостаточно литературной.

Итак, записки свидетелей, «некнижные» редакции житий, постоянно сменяются их книжными редакциями. Достоверные факты, свидетельствующие об обратном процессе, неизвестны.

В истории текста очень многих литературных произведений в пределах XI—XVI веков мы можем заметить то же движение от первоначальных нелитературных форм к литературным, от «просторечия» и непосредственной фольклорности к усилению признаков жанра, развитию «литературности» изложения. Это происходит, в частности, и с бытовой повестью. Первоначальные, древнейшие тексты повестей гораздо «фольклорнее», проще, ближе к жизни, чем последующие. Эти изменения в истории текста произведений нередко принимались за отражение борьбы различных стилей, хотя серьезных оснований к этому и не было.

Первоначальные редакции произведений, как правило, менее литературны, менее «книжны», чем последующие. История текста отдельных произведений показывает, что произведение в движении своего текста усиливает свою литературность. И это доказывает, что самые представления о том, какой должна быть литература, были едины, что никакой борьбы направлений в литературе не происходит.

Не следует видеть эту борьбу и в известных полемических замечаниях Курбского по поводу грубости стиля Грозного («Туго же о постелях и телогреях и иные безчисленные, воистинну, яко бы неистовых баб басни...»)¹ — пишет Курбский о первом послании Грозного). Курбский в своем желании укорить Грозного уличает его в неумении писать литературно, а не полемизирует с ним по поводу его литературных взглядов. И замечательно, что Грозный не защищает своих литературных позиций, как защищал свое «просторечие» впоследствии Аввакум. Сознательных литературных позиций у Грозного нет. Грозный принимает упрек Курбского и, перенося материал своего первого послания Курбскому в приписки к Лицевому своду, по наблюдению Д. Н. Альшица, пропускает как раз те два рассказа, которые подверглись осмеянию Курбского² и в которых речь шла о том, как Иван Шуйский «сидит на лавке, локтем опершись, об отца нашего постелю, ногу положи на стул», и о шубе Ивана Шуйского («мухояр зелен на кунцах, да и те ветхи»)³.

* * *

Итак, целый ряд явлений, свойственных литературе средневековья, не допускал возникновения литературных направлений. Эти явления были тесно связаны со средневековым мировоззрением и, в конечном счете, определялись всем строем феодализма.

Однако сама жизнь шла вперед, менялись формы феодализма, происходила ожесточенная борьба идеологий, отражавшая классовую

¹ Русская историческая библиотека, т. XXXI, СПб., 1914, стлб. 113.

² Д. Н. Альшица, Иван Грозный и приписки к лицевым сводам его времени. «Исторические записки», № 23. М., 1947, стр. 274—275.

³ «Послания Ивана Грозного» под ред. чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 33—34.

борьбу, литература же была тесно связана с действительностью и развивалась вместе с этой действительностью, но это развитие не совершалось путем смены литературных направлений.

Движение литературы в XI—XVI веках происходило, с одной стороны, там, где литература наиболее тесно соприкасалась с жизнью, — в сфере общественных идей, политических тенденций, а с другой стороны, там, где литература смыкалась с остальными видами искусства и представляла художественный облик эпохи в целом.

Художественное лицо эпохи — это не литературное направление, не направление одного какого-либо искусства. Художественное лицо эпохи меняется медленнее, чем сменяются направления, оно сказывается в особенностях стиля, в самом широком смысле этого слова, общих для всех искусств и опирающихся на свойственные эпохе особенности общественного развития, особенности, объединяющие все противоречия эпохи и самую борьбу идеологий, в ней происходящую.

В силу ряда обстоятельств художественное лицо эпохи, объединяющее все искусства, сказывается в древней Руси сильнее, чем в новое время.

Не подлежит, например, сомнению, что возросшая эмоциональность литературного стиля конца XIV—XV веков находится в связи с возросшей же эмоциональностью и динамизмом живописи того же времени, особенно живописи монументальной. Так называемый «палеологовский ренессанс», «второе югославянское влияние», стиль Епифания Премудрого связаны между собой, и эта связь может быть доказана не только общими стилистическими (в широком смысле) признаками, но и наличием общих сюжетов, тем. В качестве примера приведу легенду о Христе в гостях у игумена, которая почти одновременно проникает и в литературу («Измарагд»), и в изобразительное искусство (росписи церкви на Волотовом поле). И в литературу, и в живопись проникают в конце XIV—XV веков темы материнства, семейной жизни, сюжеты, связанные с психологическими переживаниями, изображение этих переживаний и т. д.

Литература тесно связана с художественным лицом эпохи. Это художественное лицо определяется уже в XI веке и меняется в XII и XIII веках. Оно совсем новое со второй половины XIV века и приобретает особые черты в конце XV и в XVI веке. Оно необыкновенно сложно и внутренне противоречиво в XVII веке, объединяя в это время ожесточенную борьбу различных тенденций.

Изучение художественного облика различных эпох — дело будущих исследований, сейчас же отметим, что эта тесная связь древней русской литературы с другими искусствами налагает на исследователей обязанность особенно внимательно изучать русскую литературу XI—XVII веков в ее взаимоотношении со всеми прочими видами искусства. Изучение этих связей дает нам ключ к пониманию литературного процесса. На необходимость этого изучения неоднократно указывали виднейшие исследователи древней русской литературы, начиная с Ф. И. Буслаева.

Итак, литературных направлений в древней Руси XI—XVI веков не было. Это отсутствие литературных направлений отнюдь не вызывалось медленностью развития литературы; оно было связано с целым рядом особенностей историко-литературного процесса, особым бытованием произведений, их распространением и т. д. Литература развивалась или в очень тесном соприкосновении с жизнью, в почти полной нерасторжимости с нею, или в тесной связи с изменениями художественного лица эпохи. Внутреннее же развитие литературы тормозилось вследствие недостаточности в ней единства.

* * *

Когда же в русской литературе появляются литературные направления и чем было обусловлено их появление?

Появление в русской литературе первых литературных направлений следует относить к той эпохе, когда литература постепенно отходит от средневековых принципов, когда она окончательно определяется в своей литературной специфике и когда делается возможным *сознательный выбор* писателем своего художественного метода.

Зарождение литературных направлений — процесс длительный, но уже в XVII веке можно говорить о появлении первого литературного направления в русской литературе — направления, представленного именами Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина и др., которое не совсем удачно называется *литературой барокко*. Это литературное направление резко выделяется и на фоне старого, еще частично сохраняющегося средневекового художественного метода, и на фоне художественного метода новой демократической литературы XVII века.

Стиль барокко, блестяще охарактеризованный применительно к поэзии Симеона Полоцкого И. П. Ереминым,¹ — больше чем стиль, он связан со своими темами, со своими только ему присущими формами познания мира, со своим отношением к миру. Это, по существу, и есть первое литературное направление. Как увидим в дальнейшем, его появление было обусловлено всем ходом развития русской литературы.

Рассмотрим кратко, как постепенно падают в XVII веке те препятствия, которые в самой литературе мешали появлению литературных направлений, как постепенно литература всё более определяется в своей специфике, намечаются элементы сознательного отношения к выбору художественного метода.

Замечательно, что в процессе развития литературы, особенно к XVI и XVII векам, не только отдельные «некнижные» произведения, как уже отмечалось выше, приобретают «книжный» (т. е. литературный) характер, но всё увеличивается и самое количество «книжных» жанров. Появляются степенные книги, «истории». Исторические повести, которые до XVII века носили «нерегулярный» характер, приобретают все признаки определенного жанра. Историко-бытовая повесть, которая до XVII века также имела «нерегулярный» характер и обычно в своих поздних редакциях перерастала в житие, в XVII веке приобретает признаки устойчивого жанра. «Литературность» всё сильнее проникает в летописание (особенно начиная с середины XVI века, когда весьма ощутимым становится влияние хронографа). В XVII веке появляются целые новые области литературы: виршевая поэзия и драматургия.

В этой обстановке меняется даже самое взаимоотношение литературных и нелитературных явлений. Если раньше нелитературные, «некнижные» произведения письменности служили только основой, «отправным пунктом» для многих литературных произведений, не пытаясь заменить собой литературу, то теперь, в XVII веке, целый ряд нелитературных явлений сам претендует на то, чтобы быть литературой. «Просторечие», различные «деловые» формы письменности начинают восприниматься как особые литературные стили.

Так, например, «некнижные» жития — предварительные записки о святом, ранее не претендовавшие на то, чтобы представлять окончательную форму жития, теперь, в XVII веке, заявляют право быть «боль-

¹ И. П. Еремин. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. «Труды Отдела древнерусской литературы», т. VI. М.—Л., 1948, стр. 125—153.

шой литературой». «Житие» Аввакума, так же как и другие его произведения,— это литература, в которой «некнижный» характер произведения осознается как своеобразный литературный стиль. В самом деле, Аввакум считал себя защитником национальной самобытности, и эту национальную самобытность в литературе он видел не в «книжности» стиля, а в «просторечии». «Не ищите,— говорит он,— риторики и философии, ни красноречия, но здравым истинным глаголом последующе, поживите. Понеже ритор и философ не может быть христианин». Это беспримерное по смелости высказывание Аввакума противоречило всей литературной практике, существовавшей до него. Там «риторика», «красноречие», «красноглаголанье» были неизменным идеалом всякого писателя. Все литературные произведения, переделываясь, приближались только к этому идеалу литературности, и именно это «красноглаголанье» и «плетение словес» считается достойным выражением святости (у Епифания Премудрого, Пахомия Сербя и др.).

Житие Аввакума хотя и подобно «запискам», однако не претендует на то, чтобы быть материалом для более книжного «жития». Это уже литература, уже вполне законченное произведение.

В творчестве Аввакума мы впервые видим сознательное обращение к бытовой речи как к определенному литературному стилю. В этом принципиальное отличие жития Аввакума от некнижных житийных записок предшествующего времени и, в частности, от «записки» Иннокентия о последних днях Пафнутия Боровского, некнижного жития Зосимы, некнижного жития Михаила Клопского, некнижных элементов в посланиях Грозного, Иосифа Волоцкого и т. д. Это явление чрезвычайно важно. Оно доказывает зрелость литературного развития, способность литературы время от времени не стихийно, а сознательно обращаться к бытовой и деловой речи, обогащаться ею. В XVII веке осуществляется победа над деловой письменностью. Многие из форм деловой письменности включаются в литературу как уже литературные явления. В XVII веке, а отчасти уже в XVI веке, вступает в силу сознательное обращение к жанру и стилю деловых документов (статейных списков, дипломатической переписки, челобитных и пр.).

Аналогичным образом в XVII веке мы видим не стихийное, а вполне сознательное обращение к фольклору, к фольклорным произведениям как к определенному стилю.

Между фольклорностью отдельных пассажей в старшей летописи, отдельных пассажей в «Повести о разорении Рязани», фольклорностью основы «Повести о Петре и Февронии», с одной стороны, и фольклорностью «Повести о Горе Злочастии», отдельных произведений демократической сатиры XVII века или песен Квашнина-Самарина — с другой, есть принципиальное различие. Последние произведения стремятся последовательно (в меру своих возможностей) выдержать фольклорный стиль, отчетливо ощущают жанр фольклорных произведений. Летопись же, «Повесть о разорении Рязани» и другие произведения старшей поры сознательно используют лишь факты из фольклорных произведений, стиль же фольклорных произведений проникает в книжность вместе с фактами либо стихийно, либо постольку, поскольку он не вступал в резкое противоречие с книжными жанрами.

Обострение чувства стиля демонстрируется еще на одном явлении, чрезвычайно распространенном в XVII веке,— на пародии. Распространение пародий в XVII веке свидетельствует о том, что чувство стиля достигло большой высоты. Пародируются не только «жанры» деловых документов, но и церковная служба, гимнографические произведения и пр.

Пародии — это уже своеобразная форма литературной критики. Движение литературы начинает контролироваться читателем и оспариваться писателем, приобретает всё более и более «сознательный» характер.

В XVII веке появляется также относительная стабилизация текста литературных произведений и усиливается значение авторского начала в литературе. Не следует думать, что подвижность, «текучесть» текста древнерусских литературных произведений XI—XVI веков была результатом только технических особенностей их размножения и распространения в древней Руси — их переписки от руки. Подвижность текста литературных произведений — в первую очередь результат особенностей литературного сознания своего времени, слабости авторского начала, силы «коллективного» начала в литературном творчестве.

В связи с этим чрезвычайно важно, что «закрепление» и стабилизация текстов литературных произведений началась раньше, чем получил широкое распространение печатный станок, еще в той же рукописной традиции. Это свидетельствует о перемене отношения к авторству, к самому произведению, что находится в связи с появлением в XVII веке первых профессиональных писателей (Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев и др.).

Произведения стиля «барокко» получают «жесткую» определенную форму, они закреплены в не поддающейся изменению стихотворной форме. Поэтому «литературная история» произведения уже не может быть такой свободной, какой она была раньше. Она не может «перекрывать» общее литературное развитие. Вирши Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина или монаха Германа — устоявшиеся литературные произведения. Они закреплены даже внешним своим оформлением: акrostихи, сложные фигуры, которые образуют стихи, сложное их оформление орнаментальными рамками стабилизируют их текст, не позволяют ему меняться так, как менялся текст летописей, житийной, проповеднической литературы предшествующего времени.

* * *

Итак, появление литературных направлений в XVII веке сопровождалось целым рядом сопутствующих явлений: увеличением количества жанров и кристаллизацией их чисто литературных, а не только деловых функций, осознанием просторечия как особого литературного стиля, стабилизацией текста литературных произведений, появлением первых элементов литературной критики, возникновением споров по общим вопросам эстетики (Иосиф Владимиров, Симон Ушаков и т. д.), появлением литературных пародий, что знаменовало собой вполне сознательное отношение к выбору стиля.

Было бы неправильно видеть во всех этих тесно взаимосвязанных сопутствующих явлениях единственную *причину* появления литературных направлений. Сопутствующие явления создавали только благоприятные *условия* для возникновения литературных направлений, но причины были в другом — в классовом расслоении литературы.

До XVII века вся русская литература в той или иной степени была литературой феодального класса. В эту литературу феодального класса могли проникать народные идеалы, народность художественной формы и т. д., но только в XVII веке появляются литературные произведения, созданные в среде эксплуатируемого класса, появляется демократическая литература (демократическая сатира всех видов, отдельные произведения, созданные на фольклорной основе, и т. д.). Благодаря этому в литературе усиливается и идейное расслоение, следовательно, и расслоение

художественных вкусов, следовательно, и элементы литературной критики.

Вокруг произведений демократической сатиры возникает любопытная критическая литература. У нее появляются и противники, и защитники, причем обсуждается самая форма этих произведений. Иван Бегичев осуждает «баснословные повести и смехотворные письма», противопоставляя их «душеполезному» чтению. Другой автор, напротив, защищает одно из самых острых сатирических произведений сатирической литературы — «Службу кабаку», указывая, что она приносит «пользу добрую», оправдывает самую форму, способ осуждения кабаков.¹ Противник и защитник стоят в споре на диаметрально противоположных классовых позициях. Бегичев — представитель интересов феодального класса; защитник демократической сатиры — автор предисловия к «Службе кабаку» — стоит на позициях демократических низов.

Таким образом, литературные направления появляются с классовым расслоением литературы на литературу господствующих верхов и демократических низов. С этим расслоением возникает резкое различие идеологий, появляются различные художественные методы, создается возможность выбора художественного метода, возникают споры в области эстетики, зарождаются элементы литературной критики, появляются первые профессиональные писатели, стабилизируются тексты литературных произведений, — всё это создавало необходимые условия и самую потребность в литературных направлениях.

Первое литературное направление — это то, которое мы условно называем литературой барокко и литературным антиподом которого явилась демократическая литература XVII века, впервые сознательно опершаяся на просторечие и деловой документ как на определенный стиль.

Проблема появления первых литературных направлений очень сложна. Она требует исследований и исследований. По-видимому, дело обстоит так, что в процессе образования первых литературных направлений сыграли свою роль и внутренние законы развития литературы и общие исторические законы развития общества.



¹ Русская демократическая сатира XVII века. Подготовка текстов, статья и комментарий чл.-корр. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 140—141.

О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ И МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(СТАТЬЯ ВТОРАЯ)

1

В древний период русская литература в общем развивалась вне широких связей и общений с литературами западноевропейских стран; в XVIII веке она испытала значительное влияние со стороны последних, несколько не порывая при этом с глубокими национальными основами; в XIX же столетии как западноевропейские, так и русская литературы, достигнув невиданных успехов прежде всего на пути реалистического изображения жизни, как бы вступили в своеобразное творческое соревнование. Теперь они были соединены общностью как социально-исторической и нравственной проблематики, так и художественного метода. В качестве основных общих проблем для них сделались такие, как проблема исторического пути страны, проблема социального устройства и переустройства ее и проблема личности и общества. Причем каждая из них ставилась и решалась на материале национальной истории, но с учетом хода и опыта всей мировой истории.

Разумеется, это не мешало каждой национальной литературе не только сохранять, но и развивать далее свое идейное и художественное своеобразие. Что же касается русской литературы, то она наиболее резко выделялась среди литератур главнейших западноевропейских стран, каковыми являлись в XIX веке Франция, Англия и Германия. Отечественная война 1812 года всколыхнула всю Россию до самых глубоких оснований ее. На этой почве окрепло могучее чувство национального достоинства у русского народа, а параллельно, хотя и не с такой интенсивностью, стало расти в нем сознание своих общественных прав. На Западе вопросы социальных преобразований выдвигались всегда как непосредственные следствия общественно-экономических противоречий. Сложнее обстояло дело в России. Первыми русскими революционерами явились дворяне, представители господствующего сословия. У них велик был интерес к экономическому состоянию страны, и проблемы экономики занимали большое место в их программах. Но все же их революционный пафос поддерживался главным образом понятиями о национальной чести и достоинстве. Они были возмущены тем обстоятельством, что тот самый русский народ, который своей победой над Наполеоном вызвал к России уважение всего мира, продолжает жить в рабских, недостойных человека условиях.

Эта черта — сознание исполнения высокой миссии перед народом — сделалась вообще весьма характерной для русского освободительного движения, для передовой общественной мысли, для литературы и искусства. Прогрессивные русские общественные деятели, писатели и художники внимательно относились ко всем общественно-экономическим про-

цессам своего времени, но первенствующую роль в пафосе их деятельности играло восхищение величием духовного облика народа и гнев против жестокого угнетения и нравственного подавления его. Понятно, что в решении проблем, стоявших перед мировой литературой XIX века, русские писатели создавали произведения, особенно выделявшиеся и своим идейным содержанием, и художественной формой.

Об уровне и характере литературы мы судим по тому, как изображается человеческая личность и ее отношение к миру. В XIX столетии мировая литература совершила величайшие художественные открытия в этом отношении.

Благородная человеческая личность изображалась гениальными художниками эпохи Возрождения, особенно на исходе ее, часто как замкнутая в самой себе, не идущая ни на какие компромиссы, а с другой стороны, как находящаяся в полном разладе с исторической закономерностью и сознающая полную невозможность противостоять ей.

Иное художественное решение этой проблемы дали писатели эпохи Просвещения. В их программных произведениях личность уже не отделяет себя от исторической необходимости, а как бы вбирает ее в себя, свою волю, свой разум провозглашает законом истории. Тем самым историческая закономерность была признана силой, не противостоящей человеку, а стоящей на стороне его. И это было крупным завоеванием общественной мысли и искусства. Однако отождествление требований человеческой воли и расчетов разума с самими законами истории вносило элементы субъективизма в метод познания действительности передовой мыслью и литературой эпохи Просвещения.

Всемирно-исторические события, развернувшиеся в конце XVIII и в начале XIX столетия, оказали глубочайшее воздействие на объяснение совершавшихся в обществе процессов, на понимание соотношения человеческой воли и разума с исторической закономерностью, на раскрытие внутреннего мира человека. В трактовке всех этих вопросов научная и художественная мысль XIX века как бы синтезировала достижения эпохи Возрождения и эпохи Просвещения, сделав при этом громадный шаг вперед в познании человека, общества и природы. Передовая общественная мысль и литература XIX века двигались в сторону уяснения того, что, с одной стороны, существует историческая необходимость, которая прокладывает себе путь, невзирая на волю и намерения людей, а с другой, что именно в их усилиях она находила свое осуществление.

Здесь приходится коснуться проблемы реализма в целом, как она поставлена современным советским литературоведением. У нас много пишут на эту тему. На московской дискуссии прошлого года перевес остался за точкой зрения, согласно которой реализм сложился в эпоху Возрождения. Сейчас она, эта точка зрения, снова оспаривается. В статье «Образ человека в классической греческой литературе и история реализма» («Вопросы литературы», 1957, № 5) В. Ярхо предлагает одно из двух: либо, что реализм начинается с Гомера, либо, что он утверждается лишь в XIX веке. По отношению же ко всей предшествующей литературе, по мнению В. Ярхо, целесообразно «сохранить или ввести понятие „черты“ или „элементы реализма“».

В. Ярхо приводит цитату из моей статьи «Развитие реализма» («Литературная газета» от 11 апреля 1957 года): «Реализм начинается тогда, когда искусство приобретает способность изображать человека, поступки которого обусловлены внутренними побуждениями, а развитие определяется воздействием окружающей действительности». В. Ярхо не спорит со мною. Выделением соответствующих слов он только разделил мою фразу на две половины и считает, что первая половина в одинако-

вой мере относится к литературе всех времен и народов, а вторая — лишь к литературе XIX столетия. С этим невозможно согласиться. Слов нет, гениальные художники Древней Греции показали целостные и самостоятельные характеры людей своего времени. Тут можно было бы просто сослаться на авторитет Гегеля. Но тот же Гегель видит принципиальное различие между самостоятельностью характера в классической греческой литературе и в литературе нового времени, в частности у Шекспира. По его мнению, лишь в новое время появляется индивидуальность, которая предоставлена только самой себе: «...непреклонно, не сгибаясь, она опирается на самое себя; проявляя эту твердость, она либо осуществляет себя, либо гибнет. Такая самостоятельность характера может обнаружиться лишь там, где внебожественное, частночеловеческое достигает своей полной значимости. Такого рода характерами являются, главным образом, персонажи Шекспира, у которых напряженная твердость и односторонность как раз и вызывают по преимуществу удивление. Тут нет речи о религиозности, о поведении, вызываемом религиозным внутренним примирением человека, и о нравственности как таковой. Напротив, перед нами здесь самостоятельные, рассчитывающие только на самих себя индивидуумы, ставящие себе особые цели, которые являются исключительно их целями и диктуются только их собственной индивидуальностью. Их осуществления они добиваются с непоколебимой последовательностью страсти, без побочных рефлексий и не возводя преследования их в общее правило, а действуя лишь для собственного удовлетворения. В особенности в таких трагедиях, как например „Макбет“, „Отелло“, „Ричард третий“ и другие, главной темой является *такого* рода характер, выступающий в окружении характеров, менее выдающихся и энергичных».¹

Активные, деятельные характеры классической греческой литературы, действуя самостоятельно, всё-таки ищут у богов санкций своим действиям; принимая на себя всю ответственность за свои поступки, они уверены, что сами боги благословляют их. Совсем иначе ведут себя шекспировские персонажи, которым, вообще говоря, нет никакого дела до богов.

Поэтому представляется ошибочным отождествление самостоятельности человеческого характера в изображении классической литературы Древней Греции, с одной стороны, и литературы нового времени — с другой. Тут речь должна идти о различных типах отношений человека к миру.

Говоря строго, герои классической греческой литературы, как бы активно ни действовали они, не имеют самостоятельных индивидуальных целей, которым подчинялось бы все их жизненное поведение. Они всегда опираются, как выражается Гегель, на нечто субстанциональное, вне их лежащее, освященное и узаконенное верованиями, преданиями, традициями. Иначе говоря, у них еще нет *личного* отношения к миру в целом.

Напротив, активные, деятельные персонажи Шекспира не боятся пойти наперекор всему общепринятому для того, чтобы утвердить в мире свою *личность* такой, какой они сами представляют ее себе — утвердить или погибнуть. Шекспировский герой — это человек, жизнь которого подчинена осуществлению субъективных целей. Он не просто живет в мире, спокойно и плавно развертывая одни и те же свойства характера, но и противостоит миру. На этой основе с неизбежностью возникают противоречия в его душевной жизни, изменчивость характера. Поэтому не-

¹ Гегель, Сочинения, т. XIII, М., 1940, стр. 139—140.

верно думать, что характер может быть самостоятельным в современном смысле этого слова и в то же время не претерпевать никаких изменений.

В спорах о реализме, естественно, встал вопрос о соотношении его с романтизмом. Тут пока — полная неясность. И она, думается, является следствием того, что эту проблему мы не ставим в общеполитическом плане. Принято думать, что романтизм — это, с одной стороны, некое предвестие реализма, а с другой — некий спутник его. В истории литературы нередко бывало так, когда романтизм подготавливал почву реализму и уступал ему свое место, как только реализм набирал достаточно сил. Можно привести и такие факты, когда в литературе, обладающей мощными реалистическими традициями, возникали романтические явления. Нельзя забывать о том, что в некоторых западноевропейских литературах, как например французской, в XIX веке одновременно с великими реалистами выступали и великие романтики.

Реализм и романтизм выражают различные стороны одного и того же типа отношения человека к миру. Не случайно ведь между реализмом и романтизмом сначала не проводили грани, вернее — романтическим называли такое искусство, которое в то же время было и реалистическим. Таково, в частности, искусство Шекспира и Сервантеса. Они первыми в мировой литературе сделали одним из важнейших предметов изображения человеческую волю, поставив ее как бы в один ряд, наделив ее как бы одинаковыми правами с исторической необходимостью. В дальнейшем сложилось такое направление в искусстве, которое, отводя громадное значение человеческой воле, все же на первое место ставило историческую необходимость, — и это был *реализм* в собственном смысле этого слова; с другой стороны, как бы в противовес реализму, в искусстве развивался романтизм, который придавал преувеличенное значение человеческой воле, в то же время не отказываясь считаться с обстоятельствами, с известной обусловленностью характера средой.

Возникнув на основе реалистического типа художественного мышления, романтизм нередко отступал от принципов этого последнего, сливался порою с мистицизмом, становился на открыто враждебные позиции по отношению к реализму и вообще ко всему передовому. История дает немало примеров подобного рода. Здесь можно было бы, в частности, указать на французский и немецкий реакционный романтизм, возникший как отклик на французскую буржуазную революцию. Суть дела в том, что, сложившись как своеобразное ответвление реалистического типа художественного мышления, романтизм в дальнейшем своем развитии подчинялся диалектике общественно-исторического и историко-литературного процесса. Что касается прогрессивного романтизма, он не делает таких значительных отклонений от реалистического художественного мышления, так как почти всегда стремится, так или иначе, к возвеличению воли человека, его разума и способности к преобразованию мира. Поэтому он может оказывать самое плодотворное воздействие на реалистический художественный метод, иногда вступая и в борьбу с ним. Вероятно, наиболее правильный методологический путь рассмотрения *реализма* и *романтизма* таков, чтобы понять их как следствия и выражения бесконечно глубоких противоречий, которыми охвачена мистическая в своей основе духовная жизнь человечества в развитом классовом обществе. Не случайно ведь искусство эпохи социализма и коммунизма мыслится как новое воссоединение реализма с романтизмом.

Начало XIX века ознаменовано бурным взрывом энергии революционных и национально-освободительных движений в ряде стран Европы. И это создало самую благоприятную почву для расцвета романтического искусства. Байрон сделался поэтическим властителем дум в Европе.

Именно романтический характер его поэзии определил во многом ее мировое значение. Относительно Байрона можно сказать, что революционные порывы в его поэзии были следствием его глубокого непримиримого конфликта со всем миром, и потому другой стороной его отношения к миру являлась так называемая мировая скорбь.

Если романтизм Байрона, как и вообще английский романтизм, более философский, чем социальный, то французский романтизм, напротив, был более социальным, чем философским. И это обусловлено особенностями истории Франции и французской литературы. В XVIII, да и в первой половине XIX столетия Франции принадлежало ведущее положение в развитии революционного движения в Европе, и французская литература, естественно, тяготела к постановке острых социальных, политических проблем как на современном, так и на историческом материале. При сопоставлении английского и французского романтизма не надо упускать из виду то обстоятельство, что французская буржуазная революция, в отличие от английской, решительно сбросила с себя религиозные одежды, а кроме того, что далекими предшественниками Байрона и Шелли были Шекспир и Мильтон.

Широкое развитие романтизм получил в Германии. В немецком романтизме преобладали психологические, моральные и эстетические проблемы. Молодой Шиллер, получивший от революционного французского правительства звание гражданина Франции, вначале оправдывал революционные действия с точки зрения морали, а потом, также с моральных позиций, отрицал правомерность их и, не отказываясь от буржуазных идеалов, провозглашал, что путь к ним пролегает через эстетическое воспитание. Но романтизм Шиллера — самый прогрессивный в Германии. Большинство же немецких романтиков, так или иначе испытавших влияние французской революции, свой протест против феодальной косности и бюргерского убожества переносило целиком в область психологии, морали и эстетики.

На Западе романтизм длительное время существовал как сила самостоятельная по отношению к реализму. Были там, правда, и такие примеры, когда писатель начинал свою деятельность романтиком, а потом становился реалистом. Так, в частности, было с Бальзаком. Однако романтическая тенденция навсегда сохранилась и резко выделялась в общем потоке его реалистического творчества.

В России по-иному определились отношения между реализмом и романтизмом. Русская передовая критика уже во второй половине 30-х годов, признав реалистическое направление единственно плодотворным, подвергла суровой критике современные проявления романтизма. В 40-е годы борьба с романтизмом сделалась в значительной мере борьбой общественно-политической, составной частью становления революционно-демократического мировоззрения. Примечательно, однако, что в те же 40-е годы самый ярый противник романтизма на русской почве — Белинский — был одним из самых горячих пропагандистов в России творчества представительницы французского романтизма Жорж Занд.

На Западе и романтизм, и реализм XIX века складывались во взаимодействии со всем сложным комплексом идейных течений, вызванных к жизни крупнейшей в мировой истории буржуазной революцией и всеми последующими перипетиями общественно-политической борьбы. Несомненно, романтизм явился более или менее прямым отражением идей и идеалов буржуазной революции или же прямой отрицательной реакцией на нее. Напротив, реализм формировался, а потом и развивался, главным образом, на почве критического исследования всей совокупности явлений действительности, обусловивших буржуазную революцию и обу-

словленных ею. Понятно, что в западноевропейской литературе романтизм исторически предшествовал реализму, который, сложившись позднее, использовал достижения романтизма, не отменив его. Реализм на Западе продолжал существовать рядом с романтизмом, поскольку с наступлением периода критического исследования источников и последствий буржуазной революции ее идеи и идеалы далеко не сразу утратили свою силу. Но поскольку этот процесс совершался, господствующим направлением в литературе становился реализм.

В России первыми революционными деятелями и мыслителями были дворяне. Революционное движение, начатое ими, замыкалось вначале узким кругом участников и по своему размаху не шло ни в какое сравнение с западноевропейскими буржуазными революциями. С этим обстоятельством связаны многие особенности русского освободительного движения. На Западе потребовалось несколько десятилетий на то, чтобы буржуазия в общем исчерпала свои революционные возможности. В России уже после первого революционного выступления, буржуазного по своему содержанию, наиболее проницательные умы, как например Пушкин, поняли, что прогрессивное историческое движение обречено на поражение, если в нем не принимают участия народные массы. Помимо народа, в России не было такой силы, которая могла бы двигать историю по пути прогресса. Пушкин приближался к этой мысли еще до выступления декабристов, позже она стала его прочным убеждением. Тем не менее он заявил, что был бы вместе со своими друзьями-декабристами на Сенатской площади, если бы в день восстания находился в Петербурге. России необходим был революционный подвиг, он исторически назрел в русском обществе, и декабристы совершили его, хотя некоторые из них смутно догадывались, что твердыня самодержавия не будет сломлена ими. В смысле понимания движения русской истории Пушкин был впереди декабристов и до восстания, после же поражения восстания он еще дальше ушел вперед. Но его развитие совершалось не путем отрицания декабризма, а путем углубления, расширения и обогащения самого передового для своего времени, революционного в своей основе мировоззрения декабристов. Пушкин решительно и круто повернул внимание русской отечественной мысли и всей культуры к народу, именно как реалист он показал, что только в одном народе заложено все будущее России. Благодаря этому, главным образом, русский реализм взял на себя и те функции, которые до того выполнялись романтизмом, но это не исключало возможностей для возникновения в русской литературе романтизма нового типа. Лермонтов — прекрасное тому доказательство, именно как романтик он внес много нового в решение проблемы героя. Лермонтовский романтический герой осуждает мир, как недостойный человека, а с другой стороны, обнаруживает при этом свою собственную надломленность и человеческую неполноту. Лермонтовский романтизм ставил перед русской литературой проблему героя как сильной и благородной личности, ищущей путей сближения с народом. Иначе говоря, после Пушкина романтизм в русской литературе был плодотворен лишь тогда, когда он развивался в общем русле с реализмом и тем самым открывал для него новые возможности. Весь творческий путь Лермонтова был неуклонным движением к реализму, а самое значительное его произведение, роман «Герой нашего времени» — одно из крупных достижений русского реализма. Реализм Лермонтова невозможно понять, не уяснив природы его романтизма.

Итак, русский реализм с самого начала имел перед собой задачи, значительно отличающиеся от тех, что стояли перед западноевропейским реализмом. Становление, а потом и развитие каждого из них соверша-

лось на своеобразной социально-исторической почве. Отсюда и существенное различие в их структуре, в принципах изображения человека и окружающей его среды. Но прежде чем выяснить эти различия, необходимо установить хотя бы некоторые особенности реализма XIX века в целом, общие корни его происхождения.

Когда мы говорим о реализме, целесообразно, думается, наметить следующие аспекты его рассмотрения: во-первых, реализм как тип художественного мышления; во-вторых, как метод раскрытия связей человека и окружающей его социально-исторической действительности; в-третьих, как стиль, как способ построения художественных произведений.

Основоположниками реализма как типа художественного мышления, несомненно, являются Шекспир и Сервантес, которые впервые в истории мирового искусства стали изображать реальный мир, как не имеющий другого значения, как самому себе равный и управляющийся силами, находящимися в нем самом, а человеческую личность, как полностью предоставленную самой себе и опирающуюся во всем только на свои собственные решения и действия. Но *метод* одного и другого писателя, тем не менее, нельзя назвать *реалистическим*, ибо внутренняя жизнь человека и условия его внешнего бытия еще не изображались ими как единый, целостный, хотя и диалектически противоречивый процесс. Человек у них чаще всего противопоставлен обстоятельствам и среде, больше того — миру в целом. Наиболее яркие герои их произведений это, как неоднократно отмечалось в специальной литературе, скорее символы, вбирающие в себя некоторые существенные признаки эпохи, чем типические характеры. Многообразия типических обстоятельств как условий существования людей различных социальных кругов в их произведениях мы также не найдем. Эпоха изображалась ими в целом, в своих ведущих тенденциях.

Литература эпохи Просвещения, несомненно, более реалистична по методу. Крупнейшие писатели XVIII века, в частности и в особенности Руссо и Гёте, изображали человеческие характеры в их тесном взаимодействии с окружающей действительностью, в попытках найти пути к таким условиям существования, которые гарантировали бы гармоническое развитие личности. Отсюда аналитическая тенденция в их художественном методе, характерная именно для реалистической литературы.

Духовная жизнь человеческой личности и условия внешнего ее бытия изображаются Руссо и Гёте не в статике, а в динамике, в развитии, которое совершается путем преодоления внутренних противоречий. Произведения Руссо и Гёте дают картину эпохи не только в общих ее контурах, но и с широким охватом повседневного быта.

Поэтому есть основания для утверждения, что в XVIII столетии, в творчестве Руссо и Гёте, а также Филдинга, Ричардсона, Смоллетта и других выдающихся писателей той эпохи реализм выступает одновременно и как тип художественного мышления, и, в той или иной степени, как художественный метод. В полной мере художественным методом реализм станет лишь в XIX столетии. Выше было отмечено, что Гёте, в связи с общим пафосом его творчества, особое внимание уделял изображению избранных натур. Изображение же типических характеров во всем их разнообразии и богатстве не являлось для него основной задачей. То же самое, хотя и в своем роде, делал и Руссо. Само собой понятно, что в творчестве того и другого писателя реализм как художественный метод переживает еще стадию становления, а как стиль находится в зародыше. Дух исследования действительности не стал еще единственным организующим принципом художественной структуры их произведений. В построении этих последних значительно большую роль играет

момент *должного*, нежели *сущего*. Причем *должное* выступает не столько как закономерное продолжение *сущего*, сколько как реализация субъективных авторских представлений о желаемом будущем.

О рационалистическом элементе в структуре гётевских произведений неоднократно писал Шиллер в письмах к Гёте. Шиллер отмечает, что по характеру своего внутреннего, духовного мира Гёте близок греческим или итальянским поэтам, но, родившись в Германии, он должен был или сам стать северным художником, или же «силою мышления возместить» своему воображению то, чего не дала ему «действительность, и таким образом рациональным путем изнутри создать Элладу».¹

Таков Гёте во многих своих произведениях, в особенности в романах. В письмах Шиллера подробно разобран роман «Вильгельм Мейстер». Указывая на то, что гётевский герой движется к цели, которая намечается не им самим, а силами, стоящими над ним, Шиллер и оправдывает такой прием, и в то же время осуждает. Герой не мог сформулировать своих конечных целей, так как они не были ясны ему; значит, это обязан был сделать кто-то другой. Однако движение и развитие героя должно оставаться свободным и естественным, а не навязываться ему извне. И потому, говоря о роли машинерии в развитии сюжета, «которая в известном смысле заменяет богов или державный фатум», Шиллер и признает ее уместность в романе, и одновременно отмечает, что следовало бы яснее раскрыть «перед читателем значение этой машинерии, необходимость ее связи с внутренней сущностью произведения. Он должен всегда ясно разбираться в устройстве целого, хотя это устройство должно оставаться скрытым от действующих лиц».²

В достижении целостности и единства книг Руссо исключительная роль принадлежит его философским построениям.

В реализме XIX века принцип исследования духовного мира человека во взаимосвязи с социально-исторической действительностью проводится от начала до конца — от отношения человека и действительности в целом до освещения роли каждой самой незначительной детали в его жизни, от объяснения того, что *есть*, до предугадывания того, что должно *наступить*. Субъективный элемент, т. е. симпатии и антипатии автора, его желания и мечты, при этом не только не устраняется из литературных произведений, но значительно возрастает, становится как бы выводом, следствием анализа всего хода жизни. Реалисты XIX века изображают действительность в ее перспективе, они строят свои произведения так, что сюжетное движение предстает перед нами как движение самой жизни.

2

Реализм XIX века полностью утвердился прежде всего в области романа. Классический роман — главное достижение реализма прошлого столетия. Но, с другой стороны, именно роман оказался тем литературным жанром, в котором с наивозможной полнотой и глубиной могли воплотиться принципы реалистической литературы: ее исследовательский, аналитический пафос; изображение жизни в движении и развитии; совмещение постановки широчайших проблем с пристальным вниманием к самым дробным явлениям повседневности и т. д.

Реализм XIX века у нас принято называть критическим. И это верно. Надо только отдать себе отчет в том, что *критическая* направленность

¹ Фридрих Шиллер, Собрание сочинений в семи томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1957, стр. 306.

² Там же, стр. 413—414.

этого реализма — не первичный, а вторичный, так сказать, функциональный признак его. Первоосновой же реалистического художественного метода, каким он стал в прошлом столетии, безусловно является принцип историзма, исследовательский дух. В конце концов, *историзм* тем и отличается от *рационализма*, что он исследовательски, аналитически подходит к явлениям общественной жизни, а это ведет к критике всего того, что задерживает движение жизни, и, с другой стороны, к утверждению моментов, способствующих этому движению. Естественно, что в условиях буржуазного, вообще эксплуататорского строя реализм, достигший высокой степени развития, мог быть только *критическим*.

Мне думается, что, так подойдя к делу, мы сможем найти такие аспекты рассмотрения вопроса о соотношении реализма социалистического с реализмом критическим, которые позволят прийти к весьма плодотворным результатам.

Бросая общий взгляд на историю классического романа в целом, мы замечаем следующее: в то время как русский роман, начиная от Пушкина и кончая Толстым, развивался по восходящей линии, западноевропейский роман, если начать его историю от Бальзака, Стендаля, Диккенса, поры его расцвета, и кончить даже романами Золя, братьев Гонкур и позднего Диккенса, напротив, с течением времени ослабил силу и остроту анализа, а в иных случаях и более узко ставил проблемы. Западноевропейский роман вырос на почве, взрыхленной буржуазной революцией, и поскольку последняя уже к середине века в основном исчерпала свои ресурсы, был неизбежен определенный спад в западноевропейском романе. Однако на смену буржуазной революционности шла пролетарская, которая постепенно начинала оказывать влияние на все формы идеологии, в том числе и на литературу. С этим связаны некоторые новые явления и в области романа, ставшие заметными в западноевропейских литературах к концу прошлого и началу нынешнего века.

Русский роман развивался на другой почве. После поражения декабристов передовая, тем более революционная мысль в России стала неуклонно двигаться к сближению с народом. Уже второе поколение русских революционеров, революционеры-разночинцы, вырабатывали программу народной революции по формам борьбы и непосредственным целям, хотя по своему конечному содержанию она не могла быть никакой иной, кроме как буржуазной. Благодаря этому вопрос о народе, о коренных преобразованиях всей его жизни сделался основным, центральным вопросом русской культуры, в том числе и в первую очередь литературы.

Если согласиться с тем, что крупнейшие достижения реализма воплотились ярче всего и прежде всего в классическом романе, то историю реализма в мировой литературе XIX века надо будет начинать с Вальтера Скотта. Не будучи основоположником реализма, он является первооснователем жанра классического романа, по выражению Бальзака, — Гомером этого жанра. Определяя особенности «современного романа», т. е. романа XIX столетия, Бальзак пишет, что каким бы количеством аксессуаров и множеством образов ни располагал романист, он должен «сгруппировать их согласно их значению, подчинить их солнцу своей системы — интриге или герою — и вести их, как сверкающее созвездие, в определенном порядке».¹ Роман, обладающий такой структурой, и был,

¹ Оноре Бальзак, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, Гослитиздат, М., 1955, стр. 280—281.

по утверждению Бальзака, создан Вальтером Скоттом, хотя Вальтер Скотт и не дал ему современного содержания.

Тип романа, разработанный Вальтером Скоттом, не порвал еще пуповины с эпопеей. Он близок ей по характеру своего содержания, так как в основе его лежат события большого исторического масштаба, общенационального значения. По своему же подходу к жизни он в некоторых существенных моментах приближается к реалистическому роману XIX столетия, ибо изображает реальные общественные отношения, движение народных низов против дворянства, борьбу дворянства против духовенства, совместные выступления дворянства и духовенства против королевской власти. По словам Белинского, Вальтер Скотт «дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству».¹ Именно историческая и социальная точка зрения, проводимая Вальтером Скоттом, и позволила ему создать роман того типа, который стал основополагающим в XIX веке,— собранного и строгого по своей структуре, напряженного по сюжету. Такой жанр наиболее соответствовал искусству, достигшему невиданной силы анализа и сохранившему пафос синтетических обобщений. Однако достоинства романов Вальтера Скотта неотделимы от их недостатков, к числу которых относятся некоторое однообразие содержания и бесцветность многих главных героев. Вина за это ложится и на изображаемую действительность, с ее неподвижными и единообразными формами взаимоотношений между людьми. и на самого писателя, который, по замечанию Бальзака, придавал большее значение добродетели героя, нежели его страсти. Словом, Вальтер Скотт дал лишь общую форму роману XIX века; Бальзак же наполнил ее современным содержанием.

Так, соответственно особенностям истории и современного положения каждой страны и ее культуры, английская и французская литературы разделили между собою функции в отношении создания западноевропейского реалистического романа XIX века.

От Бальзака, который, по его собственным заверениям, чрезвычайно многим обязан был Вальтеру Скотту, идет родословная классического западноевропейского романа. Он первым провозгласил, что роман интернационален и по содержанию, и по форме, основываясь на убеждении, что во всех европейских странах происходит процесс, который ставит на место прежних, так сказать, юридически predetermined сословных характеров, единый, подвижный, бесконечно изменчивый и многообразный тип общественного человека. Бальзак пишет: «Некогда все упрощалось монархическими установлениями; характеры были резко разграничены: горожанин, купец или ремесленник, ни от кого не зависящий дворянин или поработанный крестьянин — вот былое общество Европы; оно немало давало для содержания романа». Потом положение изменилось. «Общественные сословия в наше время,— продолжает Бальзак,— лишены всякой живописности: нет больше ни своеобразных одежд, ни феодальных знамен; больше нечего завоевывать, общественная арена принадлежит всем. Своеобразие сохранилось только в профессиях, смешное — только в обычаях. Вследствие недостатка красочных образов литературе пришлось обратиться к идеям и к поискам наиболее тонких переживаний человеческого сердца».²

По мнению Бальзака, характер времени, о котором он говорит, полнее всего воплотился в Англии и Франции; над другими странами

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 258.

² Оноре Бальзак, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, стр. 500.

Европы, двигавшимися в общем в том же русле, что Англия и Франция, с большой силой еще тяготела старая система, и потому в них не было благоприятных условий для развития романа. Бальзак думает, что возможности Италии в этом отношении были исчерпаны одним романом, и этот роман о ней был написан французским писателем — Стендалем («Пармская обитель»); в Германии же, России и Испании, как ему кажется, вовсе не подготовлена почва для деятельности писателя-романиста. Что касается Англии, которую Бальзак ставит рядом с Францией по уровню развития, то и в ней он не видит необходимых предпосылок, которые обеспечили бы расцвет романа. Английское «общество склоняет голову под бременем обычаев, лишающих человеческое чувство грации и непринужденности; там над обществом господствует долг».¹ Остается одна Франция, «к изображению ее нравов и обратился Бальзак, считая, «что его страна первая среди других создала тип общественного человека в наиболее многочисленных его проявлениях».²

Далее мы увидим, что приведенные суждения Бальзака не во всем бесспорны. Сейчас же необходимо выяснить некоторые особенности бальзаковского романа, явившегося крупнейшим завоеванием мировой реалистической литературы.

Современный ему европейский роман Бальзак понимает как произведение, исследующее борьбу людей на общественной арене, ее причины, ход и результаты, — борьбу, в которой сословные противоречия играют хотя и немаловажную, но всё же не определяющую роль. Главная роль в этой борьбе, показывает Бальзак, принадлежит новым общественно-историческим закономерностям и особенностям человеческих характеров. Отсюда поэтизация Бальзаком сильных индивидуальностей, несмотря на то, что он далеко не всегда им симпатизирует. В литературе о Бальзаке нередко объясняют это непорванностью нитей, связывающих его еще с романтизмом. Такого объяснения, думается, недостаточно. Оно само нуждается в объяснении. Необходимо исходить из характера отношения писателя к современному ему обществу. Бальзак осуждал буржуазную революцию и ее завоевания, считая их дорого стоящим обманом. Он прямо заявлял, что его политические убеждения противоположны взглядам большинства французов, а вместе с тем гордился ролью собственной страны в движении всей мировой истории, указывал на великолепие переживаемой эпохи с ее разнообразием контрастов и драматических конфликтов, остроумием и живостью, инициативой мысли и действия.

Бальзак верил, что его политическая доктрина скоро восторжествует, он не беспокоился за будущее, а это позволяло ему как писателю отдаться свободному исследованию настоящего и испытывать при этом величайшее удовлетворение. «Величие, многообразие, красота, богатство избранной им темы, — писал он о себе, — наполняют его чувством глубокого удовлетворения, хотя, с точки зрения социальной, смешение наиболее противоположных явлений, избыток страстей, безудержность стремлений делают Францию достойной сожаления. Однако этот беспорядок и есть источник красоты».³

В людях Бальзак восхищался их страстью и инициативой, живостью ума и подвижностью чувств, осознанностью цели и настойчивостью в достижении ее. Бальзак исследует по преимуществу самостоятельные характеры в гегелевском понимании этого слова. Но он не берет их за одну скобку, а различает по тем целям, которые они преследуют, по тому,

¹ Там же, стр. 501.

² Там же.

³ Там же.

в каком соотношении с закономерностями развития общества находятся они. В самих этих закономерностях он замечает две стороны: они сбросили путы с человеческой воли, дав простор инициативе, но в то же время свели к нулю, даже сделали отрицательной величиной моральные принципы. В произведениях Бальзака победа на жизненном поприще остается за теми, кто не признавал над собой власти каких бы то ни было моральных установлений, т. е. за людьми безнравственными и бессердечными (наподобие Растиньяка); напротив, людей честных и благородных, каков, например, Давид Сешар, неминуемо постигает неудача, хотя бы они и обладали большим запасом энергии и твердостью характера. Наряду с Растиньяком центральным образом в творчестве Бальзака оказывается, однако, не Давид Сешар, провинциальный изобретатель, поле деятельности которого весьма ограничено, а Люсьен де Рюбампре, эта «провинциальная знаменитость», попавшая в самый круговорот жизни — в Париж. Он талантлив, и он верит в свой талант. Верят в него и другие, в частности близкие ему люди, которые жертвуют ради него своим состоянием. С надеждой на успех едет он в Париж, где терпит полное поражение, причем двойное поражение — как поэт и как человек. Став продажным писакой, он погубил и свой талант, и свое человеческое достоинство. Произошло *крушение иллюзий*, — и не только у самого Люсьена, но и у всех, кто верил в него. В обществе, где властвует неумолимый закон наживы, где человек человеку — волк, нет места таланту, потому что талант благороден, человекен. Бальзаковский роман о гибели таланта выглядит одновременно и романом о гибели человечности в буржуазном обществе; кроме того, это еще роман о безудержном разгуле низких страстей, не оставляющем места для чистых чувств и благородных помыслов. В том-то и заключается истинный трагизм людей с талантом в условиях буржуазного строя, что другой сферы для проявлений таланта там не существует.

Бальзак создал тип романа, сюжет и композиция которого основываются на раскрытии социальных конфликтов, выраженных в столкновении человеческих характеров, которые представляют антагонистические общественные и психологические тенденции. Писатель ставит перед собой цель показать эти конфликты во всем их разнообразии, нарисовать исчерпывающую картину нравов современной ему Франции. Он создал циклы произведений, изображающих различные стороны французского общества и в своей совокупности охватывающих это общество в целом. Бальзаковский роман в связи с этим строится как произведение, сочетающее в себе несколько проблем, одни из которых разворачиваются со всей интенсивностью и стремительно движутся к своему разрешению, а другие, с ними соприкасающиеся, затрагиваются лишь стороной, как имеющие побочное значение в данный момент, но и как скрывающие в себе большие возможности.

Так, тема одного романа обнаруживает тенденцию перерасти в тему другого романа, так образуются циклы романов, и так из циклов образуется одно гигантское произведение, именуемое «Человеческая комедия».

Такой тип романа позволил Бальзаку достигнуть и полноты картины, и динамики в изображении общества, в котором судьба человека предоставлена воле стихии и случая. Переходя из одного произведения в другое, некоторые бальзаковские герои, как например Растиньяк или де Марсе, предстают перед нами то делающими только свои первые шаги в обществе, то на вершине общественного положения и т. п.

Творчество Бальзака, таким образом, представляет собою один из вершинных этапов в развитии западноевропейской литературы, одно из важнейших завоеваний всего мирового литературного движения. В баль-

заковских романах завершилось становление реализма как художественного метода и стиля, проникнутого духом беспристрастного исследования общественной жизни. В результате Бальзак воспроизвел решающие конфликты буржуазного общества, отразил основные приметы буржуазной эпохи. В связи с этим единый тип бальзаковского романа распадается на ряд разновидностей; можно указать хотя бы на такие из них: роман о попирании самых святых человеческих чувств («Отец Горио»), роман о случайности и непрочности всякого успеха, который в любой момент может обернуться своей противоположностью («Величие и падение Цезаря Бирото»); роман о неизбежной гибели высокой мечты («Утраченные иллюзии»).

Бальзаковский роман — это всегда роман о крушении человеческой судьбы, которая так или иначе сталкивается и вступает в конфликт со слепыми силами, управляющими обществом, с теми из людей, которые являются реальными носителями этих сил, и потому сюжет бальзаковского романа раскрывается перед нами, как цепь событий, ведущих к катастрофе.

Бальзаковский тип романа широко распространился по всей Европе, особенно в той его разновидности, что воплощена в «Утраченных иллюзиях». В названном романе схвачена одна из самых характерных черт XIX столетия. Буржуазная эпоха в ее зените поставила на арену общественной жизни человека, наделенного недюжинными способностями и непомерным честолюбием, — словом, имеющего перед собой пример Наполеона. Этот характер появился во всех европейских литературах, в том числе и в русской, — в своеобразном преломлении. В изображении его особенно отчетливо сказались могучие силы реализма XIX века. Проникнутый исследовательским духом, этот реализм создал образ героя, аналитически относящегося к своим мыслям и действиям, т. е. образ интеллектуального героя. Правда, такой герой не был совершенной новостью в литературе. Еще в рыцарском романе выдвинулись на одно из первых мест субъективные намерения героя, которые, однако, были призрачны, химеричны. Шекспир противопоставлял сильную индивидуальность с ее личными, субъективными намерениями, неумолимой и подавляющей в человеке человека логике общества, опорой которого стала защита не общих, а частных, корыстных интересов. В эпоху развитых буржуазных отношений указанный шекспировский принцип значительно видоизменился, стал по существу важнейшим художественным открытием литературы отчасти XVIII, но, главным образом, XIX века. Теперь субъективные цели не просто противопоставлялись общим установлениям, а претендовали на общественное признание. Даже тогда, когда человек хотел утвердиться и занять более или менее значащее место в общепринятом миропорядке, от него требовалась величайшая энергия, инициатива, изобретательность, способность заявить о своих личных желаниях и отстаивать их. Особенно же высокие требования предъявлялись к личным качествам человека, не желающего мириться с этим жестоким, духовно увечаящим людей миропорядком. Великолепная характеристика такого героя дана в «Эстетике» Гегеля. «Случайность внешнего существования, — пишет Гегель, — превратилась в прочный, обеспеченный порядок гражданского общества и государства, так что там, где ставил себе химерические цели рыцарь, теперь существуют полиция, суды, армия, государственное управление. Благодаря этому меняется также и характер рыцарства героев, действующих в новейших романах. Они как индивидуумы со своими субъективными целями, своей любовью, честью, благоговением или своими идеалами исправления мира противостоят этому существующему порядку, прозе действительности, которая

всюду ставит на их пути затруднения. Субъективные желания и требования взвинчиваются благодаря этой противоположности безмерно высоко. Каждый застает перед собою зачарованный, для него совершенно не подходящий мир, против которого он должен бороться, так как этот мир противится ему и, в своей неподатливой прочности не уступая страстям героя, выдвигает как препятствие желание какого-нибудь отца, какой-нибудь тетки, гражданские отношения и т. д. Такими новыми рыцарями являются особенно юноши, которым приходится пробиваться через круговорот мира, осуществляющийся помимо их идеалов».¹

Однако этот свой протест против общепринятого порядка рыцари нового времени, по мысли Гегеля, не доводят до конца, и годы протеста оказываются всего лишь годами ученичества. В конце концов, они обламывают «себе рога» и разделяют общую участь. Другого выхода для такого рыцаря Гегель и не видит, но, несмотря на это, зло иронизирует над ним. «Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети, женщина, предмет его благоговения, которая недавно была единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом ему выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим».²

В литературе высказывалось мнение, что в словах Гегеля дана верная и справедливая характеристика западноевропейского реалистического романа первой половины XIX века. С этим нельзя согласиться. Даже «Утраченные иллюзии» Бальзака никак не укладываются в гегелевскую характеристику, ибо сломленный герой романа со своими разбитыми мечтами все-таки не становится заурядным обывателем. Тем более неприменимы гегелевские положения к героям Стендаля, в частности к Жюльену Сорелю, который сохранил всю мягкость своей души вплоть до того момента, когда положил голову под нож гильотины.

Характеризуя рыцаря нового времени, Гегель имел в виду конкретный классический пример — роман Гёте о Вильгельме Мейстере. Действительно, в этом произведении показан именно тот процесс движения человеческой личности, о котором говорится у Гегеля. Во второй части романа, оконченной в 1829—1830 годах, происходит капитуляция гётевского героя. Гегель одновременно и сочувствует ей и протестует против нее. Его суждение о рыцаре нового времени отражает в себе всю остроту противоречия между его методом и системой. Как диалектик Гегель с исключительной глубиной формулирует закон разлада человека с капиталистическим строем; как автор философской системы, которая логически завершалась утверждением о неизбежном примирении человеческой личности с наличной исторической действительностью, он отвергал то, что доказывал в качестве диалектика. И потому его суждение о рыцаре первой половины XIX века верно лишь в своем первом пункте; второй же пункт справедлив только в том смысле, что элемент непоследовательности протеста, а иногда и прямой капитуляции содержится в сознании и поведении даже лучших героев западноевропейского реалистического романа. Гегель скорее угадал судьбу их преемников во второй половине столетия.

¹ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 153—154.

² Там же, стр. 154.

Начало разработки образа интеллектуального героя, аналитически относящегося к действительности и к самому себе, положено еще писателями XVIII столетия, в первую очередь Гёте и Руссо. Мы уже видели, что движение беспокойной мысли у героев того и другого писателя совершается в общем в одном только направлении. Отношение их к миру и к самим себе остается неизменным. Они до конца верят в осуществимость принципов, которыми с начала своей сознательной жизни руководствуются во всех своих размышлениях и действиях. Поэтому-то и оказалось возможным превращение с героем Гёте, отмеченное Гегелем, хотя сам гётевский герой и не подозревает об истине; напротив, ему представляется, что жизнь полностью подтвердила его убеждения. У героя Руссо также не появляется никаких сомнений в возможности осуществления принципов, которым он предан. Правда, он не вживается в окружающую среду, подобно гётевскому герою, а хочет создать свой особый, очищенный от всякой скверны мирок, по образцу которого, как думает он, впоследствии перестроится и весь большой мир. В конце концов герой Руссо тоже оказывался безоружным перед неприемлемой для него действительностью.

Рыцари XIX века менее последовательны в своих убеждениях и в своем поведении, но зато они не так прямолинейны, их ум гибче, чувства разнообразнее, они остро реагируют на каждое явление общественной жизни, делают из наблюдений определенные выводы, меняют свою тактику и, что несравненно более важно, свои намерения и цели. Иным становится не только герой, но и отношение к нему писателя. Гёте и Руссо в целом одобряли своих героев. Совсем не то мы видим у западноевропейских реалистов XIX века, которые критически относятся к своим мыслящим героям, показывают их мысли и действия как далеко небезупречные, изображают их не столько в движении по избранному пути, сколько в процессе выбора его. Проблема жизненного пути — едва ли не главная для них проблема.

Становится очевидно, что преимущественный интерес реализма XIX века сосредоточивался на субъективных целях и намерениях человеческой личности, на ее стремлениях и усилиях осуществить их. Этим обусловлены важнейшие принципы, новаторский характер классического реализма. В древнегреческом эпосе человек предстает как носитель той или иной стороны общей, так сказать, субстанциональной идеи, а потому право на изображение получают лишь предметы, имеющие субстанциональное значение. Шекспир производит переворот в способе художественного изображения человека и действительности.

В результате художественных открытий, сделанных Шекспиром, получили право на внимание к себе художников все явления действительной жизни, как говорит Гегель: «...самое большое и самое маленькое, самое высокое и самое ничтожное, нравственное, безнравственное и злое; в особенности, чем больше это искусство обмирщается, тем больше и больше оно внедряется в конечные явления мира».¹ Подвижный человеческий ум и живая, гибкая, постоянно меняющаяся, хотя и всегда остающаяся сама собою душа находят выражение в самых разнообразных положениях и состояниях, противоречиях и конфликтах. Это требует от художника необычайной изобретательности и в изображении внешней среды, а не только духовного мира человека. По словам Гегеля, «у Шекспира мы встречаем наряду с изображением самых возвышенных областей и важнейших интересов также и изображение самых незначительных и второстепенных явлений, потому что у него действия персо-

¹ Там же, стр. 155.

нажей уходят в самый конечный контекст жизни, дробятся и рассеиваются, переходя в круг случайностей, причем все имеет свое значение. В „Гамлете“, например, мы видим наряду с королевским двором также и часовых, в „Ромео и Джульетте“ — челядь, а в других пьесах еще, кроме того, шутов, болванов и всякого рода низменные вещи повседневной жизни: кабаки, извозчиков, ночные горшки и блох, точно так же как в религиозном круге романтического искусства в изображении рождения Христа и поклонения королей не должны отсутствовать вола и осел, ясли и солома».¹

В реализме XIX века способ изображения человека и всей окружающей его действительности, открытый Шекспиром, настолько был преобразован, что само это преобразование стало новым величайшим художественным завоеванием. У Шекспира субъективные цели и намерения значительного характера имеют сами по себе цену, независимо от того, осуществимы или неосуществимы они, — скорее даже, если именно неосуществимы. Реалисты XIX века не могли прямо и непосредственно идти по этому пути, в своих художественных изображениях они должны были искать некоего равнодействия между субъективными целями и намерениями человеческой личности, с одной стороны, и объективной логикой истории — с другой. Это привело к тому, что весь действительный мир в их произведениях стал изображаться с такой полнотой, какой не знало и не могло знать прежнее искусство, включая и Шекспира.

С этим великим художественным завоеванием литература, однако, вступила на такой путь, на котором появилась опасность уклонения от высоких требований идейности и художественности. Давно стала общеизвестной истиной та мысль, что к концу XVIII, особенно же в XIX веке, проза буржуазного бытия чрезвычайно осложнила творческую деятельность художников. Необходимо при этом отметить, что суть дела заключается не в одной только *прозаичности* буржуазного мира, а и в новом подходе к действительности, когда самый дробный факт имеет право в художественном произведении встать рядом со значительным событием исторического масштаба. В результате этого художник оказывается перед угрозой завязнуть среди обыденных, ничем не примечательных явлений внешней действительности и внутренней жизни человека, не увидеть за ними глубинных процессов истории. В первой половине XIX столетия западноевропейский реализм, прежде всего в лице Бальзака, Стендаля и Диккенса, с успехом преодолевал трудности, возникшие перед искусством развитого капиталистического общества. В последующие десятилетия даже такой великий писатель, как Флобер, несмотря на все героические усилия в борьбе с прозой буржуазного бытия, не в состоянии был оградить себя от описательности, от изображения мелочных движений человеческой души, замкнувшейся в себе и отделившейся от больших проблем эпохи или, в лучшем случае, от реальной борьбы вокруг них. Бальзак и Стендаль изображали человека, смело бросающегося в омут событий, Флобер же занимается героем (например, в «Воспитании чувств»), который остался наблюдателем происходящего. Это определенным образом характеризует позицию Бальзака и Стендаля, с одной стороны, Флобера — с другой. Революция 1848 года провела резкую грань в развитии литературы в странах Западной Европы.

Английский роман, как и французский, во второй половине XIX столетия, начиная приблизительно с 60-х годов, снизил свой исследовательский, критический пафос. В этом со всей очевидностью можно убедиться на поздних романах самого Диккенса, таких, как «Большие ожидания»

¹ Там же, стр. 155—156.

(1860—1861) и «Наш общий друг» (1866). Пип, герой первого романа, человек малоинтересный, пассивный, он не отличается высокой требовательностью к себе и к людям, ждет счастья, которое должно прийти само собою, огорчается, узнав, что его покровителем оказался беглый каторжник. Сюжет, построенный на судьбе подобного героя, не позволил Диккенсу дать широкие обобщения в романе. Джон Гармон, герой другого из названных романов, человек активный, деятельный, но основная коллизия его жизни также крайне ограничила возможности автора для постановки важных проблем.

Наряду с бальзаковским высочайшим достижением французского реализма является стэндалевский роман. Стендаль более гуманистический писатель. Бальзак верил в первую очередь в принципы, Стендаль — в человека. Веря в определенные политические доктрины, Бальзак исследовал жизнь, выясняя тем самым возможность их утверждения. Он создал поэтому тип романа, в котором показано, как подчиненная жестоким и бесчеловечным закономерностям жизнь ломает человеческие судьбы и прокладывает себе дорогу. Основой сюжета романа является как бы движение самой действительности, взятой в определенных ее границах. Иной тип романа создает Стендаль. Он видит противоречия современного ему общества не менее остро, но заинтересован, главным образом, в том, чтобы показать, что, несмотря на все свои самые тяжкие заблуждения, человек способен до конца остаться человеком. Стэндалевский роман — это прежде всего роман о человеческой судьбе, которую он охватывает целиком, от начала до полного завершения. Стэндалевский герой — лучший человеческий экземпляр в современном ему обществе, и он, естественно, не принадлежит к общественным верхам. В нем необычайно развито чувство собственного достоинства, уважения к собственной личности. Не допуская, чтобы кто-нибудь командовал им, он хочет занять место среди тех, кто командует другими. Таков источник его честолюбия. В этом отношении он — дитя своего времени даже больше, нежели герои Бальзака. Наполеоновское начало воплощено в герое Стэндаля ярко и сильно, и потому он является типическим представителем поколения молодых людей первой половины XIX столетия не одной только Франции. Стремление к карьере возникает у него как средство защиты своего человеческого достоинства, которым он не желает нисколько поступаться, двигаясь к намеченной цели. В связи с этим у него вырабатывается особая тактика поведения: добиваться цели при помощи умелого управления страстями, своими и чужими, играя на том, что обычно страсть захватывает людей, а он остается совершенно независимым от ее воздействия. В конце концов, подобная тактика приводит его к полному краху. Как видим, моральная проблематика является преобладающей в стэндалевском романе. Но при всем его отличии от бальзаковского романа он во многом близок этому последнему: оба они, и бальзаковский, и стэндалевский роман, возникли и получили развитие на одной и той же социально-исторической почве.

Бальзак прав, указывая на консервативные стороны английского мышления, но он ошибается, когда утверждает, что это обстоятельство препятствует появлению в английской литературе реалистического романа нового типа. Несколько позднее, чем во Франции, в Англии сформировался роман, существенно отличающийся от французского по своему идейному пафосу и по художественной структуре. Во французском романе, и в бальзаковском, и в стэндалевском, кипят страсти, поскольку французские романисты, каждый по-своему, изображают борьбу индивидуумов на основе законов взаимного пожирания, господствующих в капиталистическом обществе. Французский роман — роман острых социаль-

ных и моральных конфликтов. Английский же роман, скажем диккенсовского типа, — это роман социальных и психологических контрастов (первая часть «Крошки Доррит» называется «Бедность», вторая «Богатство»). Тут нет равенства между борющимися сторонами, тут вообще и борьбы нет, а есть гонение со стороны богатых и всемогущих на бедных и бесправных, причем сила первых опирается на их *неправду*, а слабость вторых вытекает из их *правды* («Министерство околичностей» и «Подворье разбитых сердец» — в том же романе). *Правда* в общем случайно, лишь благодаря героическим усилиям самоотверженных людей, берет верх над *неправдой*, которая поддерживается всей организацией общественной жизни. Поэтому общество в романах Диккенса выглядит как существующее на глубоко несправедливых основаниях. В сравнении с романами Бальзака и даже Стендаля романы Диккенса более лиричны, более проникнуты сочувствием и состраданием к человеку, более живописны, но зато и не всегда так глубоки, не свободны от описательности.

В 1830-е годы, когда началась литературная деятельность Диккенса, в Англии, уступавшей Франции в отношении уровня буржуазного политического движения и буржуазной политической мысли, на политической арене появился пролетариат. Так намечился раскол в общественных слоях, до этого в целом противостоявших дворянству. Политическая мысль пролетариата с особой резкостью указала на пропасть, лежавшую между богатством и бедностью. Пропасть эта в Англии, наиболее развитой капиталистической стране, была глубже, чем где бы то ни было в другом месте. Не случайно ведь свою книжку о положении пролетариата при капитализме молодой Энгельс написал на английском материале («Положение рабочего класса в Англии», 1845). В такой обстановке складывался диккенсовский роман — вершина в развитии английского романа.

По отношению к немецкой литературе высказывание Бальзака оказалось в общем правильным. После Гёте в Германии в течение многих десятилетий не появилось великих романистов. Особенность немецкой мысли и культуры в том, что они развивались в условиях отсталой в экономическом и политическом отношении Германии, но в них преломлялся опыт исторического движения наиболее передовых стран Западной Европы и ставились общие для нее проблемы. В полной мере это относится и к литературе. По широте взгляда на жизнь и глубине понимания ее Гейне несколько не уступает Бальзаку. Однако Бальзак — романист, а Гейне — лирик. Немецкая жизнь не могла дать Гейне материала для реалистического романа, но уровень развития немецкой мысли и культуры позволял ему делать самые широкие обобщения.

Реализм XIX века является общим завоеванием мировой литературы. Но в каждой национальной литературе реалистический метод приобретал свои особенности. Сопоставление французского и английского романов великолепно подтверждает это.

При всех различиях между, скажем, французским и английским реалистическим романом их многое сближает и объединяет. В целом французский и английский роман XIX века представлял собою высшее достижение литератур западноевропейских стран,¹ потому что в нем дано самое полное и самое глубокое отражение противоречий высоко развитого буржуазного общества до того момента, когда пролетариат еще не

¹ Здесь следовало бы оговориться относительно скандинавских литератур, но высший подъем их приходится на последние десятилетия XIX века, к тому же их достижения относятся в первую очередь к области драмы.

выступил на историческую арену в своем революционном всеоружии. По уровню художественного постижения социально-исторической действительности и человека предшествующая мировая литература ничего подобного не знала. Пафос реалистического романа на Западе связан был с исследованием исторической необходимости и одновременно с обличением бесчеловечных законов капиталистического общества; с анализом человеческого духа и человеческой воли, включившим в себя разоблачение буржуазного индивидуализма, карьеризма и эгоизма; с защитой человека и человеческого достоинства, обусловившей внимание к народным низам, сочувствие и сострадание к народной массе, подавленной гнетом капитализма.

Действительно, реалистический роман XIX века на Западе — это эпопея буржуазной эпохи. По силе проникновения в действительность превосходя все предшествующее искусство, а не только классический эпос Древней Греции, он уступает этому последнему в отношении поэтичности изображения, в уверенности в будущем и т. п.

Русский реалистический роман, развивавшийся в стране, в которой вопрос о буржуазной революции стоял, как о революции, призванной действительно осуществить интересы народа, полнее раскрыл свойства и возможности эпоса нового времени.

3

В статье Бальзака, из которой выше цитировались его замечания о возможности или невозможности развития реалистического романа нового типа в различных европейских странах, есть такие слова: «В России власть дворянства подавляет своеобразие нравов, там привольно себя чувствует лишь одна натура — натура богача, а в ней, как известно, немного контрастов».¹ Из этого Бальзак заключал, что в России не может быть своего национального романа. В действительности он уже существовал и появился за целое десятилетие до статьи Бальзака, написанной в 1839 году.

Первым русским романом был роман в стихах. Это очень знаменательный факт, и его нельзя объяснить лишь тем, что в 20-е годы, когда создается «Евгений Онегин», русский стих был гораздо более развит, нежели русская проза. Вряд ли Пушкин остановился бы перед техническими трудностями, если бы замысел «Евгения Онегина» требовал своего воплощения в прозе, а не в стихах. В «Евгении Онегине» не только формируются принципы реалистического изображения действительности, но также и определяются основные темы и проблемы русского реализма. Свой роман Пушкин строит на любовном сюжете, которому в дальнейшей истории русского романа будет принадлежать чрезвычайно важная роль. Любовный сюжет открывал большие возможности для изображения сознающей свое человеческое достоинство личности в столкновении с косной средой, убивающей в человеке все человеческое. Но Пушкину недостаточно было показать своих лучших героев только с этой стороны. В не меньшей степени его интересовало то, где и как они могут найти выход из своего тягостного положения. Так, в его романе слилась тема интеллектуальных и нравственных исканий цивилизованного человека с темой народной, с темой исторической судьбы России в целом. Любовный сюжет, разумеется, не мог вместить этой второй, решающей темы пушкинского романа. Для развития ее прежде всего необходимы были лирические отступления. В образе поэта отражался образ всей

¹ Оноре Бальзак, Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15, стр. 501.

России. Стихотворный роман открывал широкие просторы для воспроизведения образа поэта во всей сложности его духовной и нравственной жизни. Поставив перед собой эпическую задачу, Пушкин в решении ее опирался и на богатейшие достижения русской лирики.

Ближайшими предшественниками Пушкина как лирика являются Батюшков и, особенно, Жуковский. Усилиями этих поэтов в первую очередь культура русского стиха была поднята на такую высоту, что потом пушкинский стих воспринимался как явление, подготовленное всем предшествующим развитием русской поэзии. С другой стороны, отчасти Батюшков, а главным образом, Жуковский значительно обогатили средства изображения человеческой личности. Поэзия Жуковского целиком погрузилась в мир человеческой души и сердца, высокой, хотя в то же время туманной и неосуществимой мечты. Жуковский писал преимущественно о человеке вообще — вне социального и часто даже национального плана. Но и это в какой-то степени характеризовало его именно как русского поэта, в этом обнаруживался особый характер гуманизма, свойственного именно русской литературе. Пушкин в своей лирике не только сохраняет, но и несравненно расширяет и углубляет этот интерес к человеку, однако в его стихах человек приобретает национальные и социальные свойства. Герой пушкинской лирики — русский человек, принадлежащий к известному социальному кругу, и одновременно — представитель всего человечества.

К образцам пушкинской лирики Белинский относил, в частности, стихотворение «19 октября» (1825). В нем поэт обращается к своим друзьям-лицеистам, оглядывается на пройденный всеми ими жизненный путь. Предмет изображения, как видим, предельно конкретен. Но лирические раздумья о жизненном пути своем собственном и своих друзей у Пушкина легко и свободно переключаются в план общечеловеческий, в размышления о жизни человека вообще с ее горестями и печалью, а также счастьем и радостью. Поэт рисует картину смены людских поколений, каждое из которых исполняет свое дело и должно гордиться сознанием этого. И потому вера в разумность и красоту жизни никогда не покидала Пушкина.

Белинский приходит к такому важному выводу в результате анализа пушкинского стихотворения: «Пушкин не дает судьбе победы над собою; он вырывает у ней хоть часть отнятой у него отрады. Как истинный художник, он владел этим инстинктом истины, этим тактом действительности, который на „здесь“ указывал ему, как на источник и горя, и утешения, и заставлял его искать целения в той же сущности, где постигла его болезнь. И, право, в этой силе, опирающейся на внутреннем богатстве своей природы, более веры в Промысел и оправдания путей его, чем во всех заоблачных порываниях мечтательного романтизма».¹

Если поэзия Жуковского является по преимуществу поэзией чувства, то в пушкинской поэзии гармонически соединяются мысль и чувство. Герой Жуковского, главным образом, чувствует себя человеком, пушкинский же герой способен глубоко размышлять на эту тему, и потому он ясно и отчетливо видит те нити, которые одновременно связывают его и с тем или иным социальным кругом, и с нацией, к которой он принадлежит, и со всем человечеством. Эта широта кругозора пушкинской лирики делает ее жизнеутверждающей, оптимистической, высокопоэтической — не только в смысле силы и красоты идеи, чувства и художественной формы, но также и в смысле полноты охвата жизненных явлений и их поэтизации. Под пером Пушкина всякий предмет ста-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 329.

новился поэтическим. И дело тут не в одном таланте и мастерстве поэта, а и в характере отношения к миру. Как сказано, при всей национальной и социальной конкретности пушкинского героя он несет в себе мысль обо всем человечестве, а потому каждый самый незначительный случай в его жизни, каждая самая мелкая черта в его характере выступают как явления подлинной поэзии, ибо все истинно *человеческое* есть и истинно поэтическое.

Характерные признаки *пушкинской* поэзии с ее широтой взгляда на мир и поэтичностью отношения к миру впервые проступили в творчестве Державина. Это значит, что талант Пушкина глубоко русский, глубоко национальный, и это значит, с другой стороны, что условия русской жизни значительно больше способствовали развитию *поэзии*, чем те, в которых находилась литература в западноевропейских странах, в XIX веке не выдвинувших ни одного поэта, который мог бы быть поставлен рядом с Пушкиным, если исключить Гёте, истоки творчества которого находятся все-таки в XVIII столетии. В период между Державиным и Пушкиным русская поэзия достигла огромных успехов. В поэзии Жуковского нет конкретности мира, свойственной державинским стихам, но в ней есть *человек*, глубоко чувствующий. Пушкинская лирика вобрала в себя свойства поэзии и Державина, и Жуковского, вообще все завоевания предшествующей русской поэзии.

Из этого вытекает, что к овладению средствами реалистического раскрытия человеческой личности русская литература раньше всего приблизилась в области поэзии; эта особенность ее закреплена и в творческом пути Пушкина, шедшего через реалистическую поэзию к реалистической прозе. Мне представляется, что и этот факт объясняется преобладанием у русских писателей интереса к *человеческому* в человеке. Отсюда можно прийти к заключению о значении поэтического элемента в русской реалистической прозе, а также о возможностях делать широкие реалистические обобщения, заложенные в русской поэзии.

Творчество великого писателя, тем более реалиста, всегда претендует на более или менее целостную характеристику переживаемого периода в истории его страны, а то и всего человечества. Это относится в полной мере и к Бальзаку, и к Пушкину. Но тогда как Бальзак мыслил решение своей задачи в десятках романов, Пушкин осуществил ее лишь в одном романе, который был назван Белинским энциклопедией русской жизни. Бальзак был захвачен художественным исследованием по преимуществу общественно-экономических процессов и их последствий в духовной жизни нации, для Пушкина на первом месте стояли и вопросы духовного развития нации в целом, поиски идеала, таящегося в ее глубинах. Бальзак писал о Франции, в которой уже снижалась волна, поднятая буржуазной революцией. Пушкин писал о России, в которой появлялись лишь первые зачатки будущей революции.

Рядом с Бальзаком и другими крупнейшими реалистами той эпохи Пушкин был принципиально новым словом в мировой литературе. Чтобы разобраться в этом, надо прежде всего выяснить следующие два вопроса: каковы особенности пушкинского героя в сравнении, например, со стандалевскими и бальзаковскими героями и чем отличается пушкинское отношение к действительности от бальзаковского, стандалевского и диккенсовского.

В смысле своего общественного и экономического положения Онегин обладает всем тем, к чему только стремятся лучшие герои Бальзака и Стендаля. Возможно, Бальзак назвал бы Онегина богачом, у которого не может быть никаких сложных душевных и духовных переживаний. Такие богачи, действительно, были в России, но люди онегинского типа

не принадлежали к ним. Мало того, что они приобщились к европейской культуре, они также овладели формами мышления передового европейца. У Онегина очень развито чувство собственного достоинства, сознание ценности своего «я». В этом отношении он стоит в одном ряду с героями Бальзака и Стендаля, является типичным молодым человеком XIX века. Но у него своя особая судьба, принципиально отличная от судьбы Люсьена де Рюбампре и Жюльена Сореля. У него иные заботы, его волнуют другие вопросы. И самый мучительный из них — куда и как употребить свои силы и способности? Жить, как жили все люди его круга, богачи, по выражению Бальзака, он не мог. Жить иначе — означало для него — найти общественно полезное дело, но это и представляло для него самую большую трудность. И он погружается в мысль о самом себе. Однако его рефлексия не имеет ничего общего с той, которая характеризует, скажем, Адольфа Бенжамена Констана, дошедшего в конце концов до религиозной экзальтации. Натура Онегина в своей основе реалистически здоровая, ибо он пробудился к духовной жизни под влиянием бурного подъема всей национальной жизни в стране после войны 1812 года. Поэтому в Онегине зарождается подобие сознания своей вины перед обществом, перед историей, а может быть, даже и перед народом. Так или иначе, но он начинает искать разрешения мучивших его вопросов на путях к силам, которые способны преобразовать жизнь страны, — пускай они еще только зреют в недрах нации.

Принадлежа по образу своей духовной жизни к молодым людям XIX века, типичным для европейских стран, Онегин в то же время по содержанию ее вполне *русский национальный* характер. Вся русская литература послепушкинской поры великолепно подтвердила это, ибо родословная героев главнейших русских романов восходила к Онегину. Отсюда следует, что Пушкин ввел русскую литературу в общеевропейское русло литературного развития. При сходстве с героями Бальзака и Стендаля Онегин, как мы видели, и серьезно отличается от них. Симпатизируя своим лучшим героям, Бальзак и Стендаль изображают их, как людей, которые, в силу сложившихся обстоятельств, не способны до конца сохранить верность своим убеждениям и моральным принципам. Пушкин видит недостатки своего героя не в этом, а в том, что он понапрасну растрачивает силы. Позднее человек онегинского типа, так широко изображенный в русской литературе, будет назван лишним. Для западноевропейских литератур такое явление не было характерным. Ее лучший герой, как правило, — деятельное лицо. Будучи праздным человеком, Онегин в человеческом отношении стоит выше и Люсьена де Рюбампре, и Жюльена Сореля. Составив целый этап в становлении и развитии русского героя, образ Онегина явился важным достижением всей мировой литературы.

Вообще говоря, подлинным героем 20-х годов был не Онегин, а Чацкий. В образе Чацкого с большой силой, хотя и недостаточно полно, воплощены декабристские идеи, свойства ума и характера декабристов. Тем не менее не у Чацкого, а именно у Онегина нашлись продолжатели в последующих русских романах. Дело не только в том, что даже в 20-е годы Онегин являлся наиболее типической фигурой. Особенно важно то, что тогда как Грибоедов в Чацком дал характер, обозначивший самый высокий взлет дворянской революционности, которая, однако, сама по себе не имела будущего, Пушкин нарисовал в Онегине образ человека, страдающего от разрыва с народной стихией. И потому именно образ пушкинского героя стал одним из основополагающих для русской литературы, развивавшейся в послепушкинскую эпоху в поисках соединения передовой мысли с требованиями народной жизни.

Онегин перерос свою среду, но не мог оторваться от нее и найти достойное себя дело в жизни, ибо та же самая среда убила в нем многие лучшие задатки. Такова психологическая структура Онегина. Рядом с ним, в значительной степени противопоставляя ему, поэт ставит героиню — человека другой психологической структуры. Беда Онегина в отдаленности от глубинных начал русской национальной жизни. Татьяна полностью погружена в них. Она до конца не приемлет того образа жизни, который всё же привлекает Онегина многими своими сторонами.

Татьяна выше Онегина. По выражению Белинского, она — гениальная натура, тогда как натура Онегина — только талантливая. И всё же роман назван именем героя, а не героини. Суть дела, по-моему, в том, что разрешение коренных проблем, возникших перед Пушкиным, как затем они возникали и перед его продолжателями, упиралось в судьбу героя, но не героини. Герой, а не героиня, олицетворял собою ищущий, мятущийся дух. Образ героини был необходим, в частности, и как мера нравственных достоинств и недостатков героя, как указание направления, в котором должно совершаться его духовное развитие. Надо помнить, кроме того, что Татьяна обладает еще и такой чертой, как готовность покориться внешнему долгу.

Как и метод крупнейших реалистов западноевропейских стран, метод Пушкина проникнут исследовательским отношением к жизни. Образы Онегина и Татьяны полностью убеждают нас в этом. Сходный с лучшими героями Бальзака и Стендаля, Онегин отличается от них своей психологической структурой. Образу Татьяны вообще трудно найти параллель в западноевропейских литературах, ибо внутренний мир пушкинской героини представляет собою своеобразный сплав двух стихий: цивилизации и традиций, идущих из глубинных начал национальной жизни.

Все поступки своей героини Пушкин показывает, как исполненные какого-то особого *высокого* смысла, продиктованные какими-то *высшими* интересами. Пушкин восхищается характером Татьяны, образом ее поведения, ибо убежден, что она руководится *мудростью* народной жизни. Татьяна поступает так, как на ее месте поступила бы простая русская женщина, истинная представительница своего народа, — к такой мысли ведет поэт своих читателей. В отношении поэтизации житейской народной мудрости прямыми предшественниками Пушкина были Крылов и Фонвизин. Язык этих писателей свидетельствует, что им было органически близко народное мироощущение и мироотношение. Традиции Крылова и Фонвизина были подхвачены и продолжены Грибоедовым, писателем, который ставил перед собой гораздо более сложные творческие задачи.

Народная мудрость, являвшаяся у Крылова и Фонвизина как бы в своем непосредственном виде, у Грибоедова входит в состав сложного мировоззрения человека, стоящего на самой высокой точке образования своего времени и придерживающегося революционных убеждений. В грибоедовской комедии в первую очередь Чацкий разит своих врагов метким словом, почерпнутым, конечно, из арсенала народной мудрости. Пушкин не дает Онегину такого оружия. А Татьяна, мир которой в основном замкнут в самом себе, оно и не нужно. Грибоедов поставил своего героя в такое положение, когда он должен и имеет право судить всех остальных. В пушкинском романе аналогичное место в этом смысле занимает образ героя-автора. Что же касается Онегина, то он более подвергается суду, чем судит других, причем его недостатки выясняются и путем сопоставления, прямого или косвенного, с Татьяной, инстинктивно постигшей народную мудрость.

Роль практической народной мудрости как одного из важнейших элементов полноценного восприятия мира и отношения к миру с течением времени всё более будет возрастать. В этом, несомненно, заключается одна из самых глубоких особенностей русской литературы. Творчество Некрасова и, пожалуй, в еще большей степени Толстого — яркое тому доказательство. Но об этом в следующей статье.

В критической литературе в прошлом не раз отмечалось, что в отношении создания образа деятельного героя русская литература XIX века во многом шла позади литератур западноевропейских. В известном смысле так оно и было. Действительно, скажем, герои Бальзака и Стендаля заняты практическим осуществлением своих намерений и целей; напротив, Онегин только ищет дела, но так и не находит его. Отмечая это верное положение, критика упускала из виду очень важный момент: герои Бальзака и Стендаля оказываются выше того дела, которое они делают; у русских писателей, в частности у Пушкина, герой потому и не находит дела, что очень высоко думает о нем, что оно выше его личных возможностей. По этой причине Пушкин дает принципиально иное решение проблеме соотношения субъективных целей и намерений героя с объективной логикой истории.

Как и крупнейшие реалисты западноевропейских стран, русские писатели избрали одним из главных своих героев цивилизованного человека, стремившегося утвердить свое субъективное отношение к миру, разумно и сообразно с человеческим достоинством реализовать свои духовные силы. Но способы самоутверждения героя русского реалистического романа резко выделяются своим своеобразием. Субъективные цели и намерения, например, героев Бальзака и Стендаля беспощадно разбиваются объективной логикой истории, ибо эти писатели сталкивали мыслящую и благородную человеческую личность с жестокими законами капиталистического общества. Пушкин же изображает своего героя не в попытках обрести себе положение и место среди сильных мира, а в поисках дела, достойного человека. Рисуя таким способом своего героя, Пушкин, в конечном итоге, соотносил его цели и намерения с идеалами, таящимися в недрах народной жизни, пускай еще неясными и неопределенными. Тем самым Пушкин наметил особые черты художественной структуры русского романа.

Бальзака интересовал главный герой каждого его романа в первую очередь как пример преломления той или иной закономерности капиталистического общества. Он брал его в тех границах жизненного пути, которые соответствовали решению данной проблемы. Подчиненность бальзаковского героя проблеме вызвала критические замечания со стороны Толстого и Тургенева. В апреле 1857 года Толстой сделал следующую запись в своем дневнике: «У Бальзака в образах возможность, а не необходимость поэтическая».¹ Аналогичную мысль высказывает Тургенев в предисловии к роману М. Дюкана «Утраченные силы». Тургенев пишет здесь о том, что французская литература уступает русской в отношении художественной правды. Для доказательства своей мысли он сопоставляет Бальзака с Толстым. «Все его (Бальзака, — Б. Б.) лица колют глаза своей типичностью, выработаны и отделаны изысканно, до мельчайших подробностей — и ни одно из них никогда не жило и жить не могло; ни в одном из них нет и тени той правды, которой, например, так и пышут лица в „Казаках“ нашего Л. Н. Толстого».²

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 47, Гослитиздат, М., 1937, стр. 204.

² И. С. Тургенев, Сочинения, т. XII, Гослитиздат, Л.—М., 1933, стр. 284.

У Стендаля на первом месте стоит человек, а не принцип. Стендалевский роман дает полное представление о человеческой судьбе. Но Стендаль изображает своего героя так, что тот в конце пути оказывается в положении, аналогичном исходному для него: он, человек благородных помыслов и чистого сердца, не должен был прикасаться к грязному обществу; прикоснувшись же к нему, внутренне он остался каким и был, хотя вся жизнь его оказалась сломанной. Но это ведь означает, что стендалевский роман не дает изображения подлинного роста человеческой души, как отражения поступательного движения самой исторической действительности.

В основе сюжета пушкинского романа лежат человеческие судьбы, судьба главного героя в первую очередь. Образ пушкинского героя строится иначе, чем у Стендаля. Сознание Онегина, правда медленно и путано, движется в сторону уяснения его долга перед обществом, перед историей, хотя он сам и не вполне отдает себе отчет в этом. Эта пушкинская традиция будет потом подхвачена и развита Лермонтовым, Герценом, Тургеневым, Толстым и другими великими русскими писателями. Очень часто в классическом русском романе герой сходит со сцены, т. е. повествование прекращается не потому, что нет более объективных предпосылок для развития героя, а скорее потому, что он либо вообще исчерпал свои субъективные возможности в этом отношении, либо по той или иной причине произошла остановка в его духовном движении, либо, наконец, потому, что писатель не знает, что с ним делать дальше. Русский классический роман, начиная с «Евгения Онегина», обычно кончается так, что само окончание его как бы требует продолжения: или дальнейшего развития того же самого героя, или появления достойного преемника. Так, на смену Онегину приходит Печорин, на смену Печорину — Бельтов, на смену Бельтову — Рудин и т. д.

В западноевропейских литературах, в частности во французской, которая, пожалуй, была наиболее близка русской, дело обстоит не так. Там не было такого движения по прямой восходящей интеллектуального героя, так ярко и сильно обрисованного в романах Бальзака и Стендаля. Даже флоберовский герой не поднимается в сравнении с ними на более высокую ступень, хотя, конечно, в нем и отражены существенные изменения, происшедшие во французской жизни. И только к концу столетия во французской литературе, а к началу нового века в немецкой и английской, появляются романы с героем, в некотором смысле близким по структуре своего внутреннего мира герою русского романа XIX века.

В статье: «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» Л. Н. Толстой писал: «Что такое Война и Мир? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Война и мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера протипного. Начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».¹

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 16, 1957, стр. 7

В черновом наброске статьи приведенная мысль сформулирована еще резче: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе...»¹

Для нашей темы в высказывании Толстого важно отметить два момента: во-первых, что Толстой сопоставляет русский роман с *европейским вообще*; во-вторых, что отличительную черту русского романа Толстой видит в постоянном нарушении требований жанра.

Эта мысль Толстого подтверждается уже «Евгением Онегиным». Пушкин оставляет героя своего романа где-то на середине пути. Роман как бы внезапно обрывается. Белинский писал по этому поводу: «Роман оканчивается отповедью Татьяны, и читатель навсегда расстается с Онегиным в самую злую минуту его жизни... Что же это такое? Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца? — Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки, существования без цели, существа неопределенные, никому не понятные, даже самим себе...»² Аналогичное окончание и в лермонтовском «Герое нашего времени», по поводу чего Белинский высказывает те же самые мысли. Белинский ставил вопрос о том, что могло случиться с Онегиным в дальнейшем, но ответа не дал, скорее не захотел дать. По его словам, и без того горько сознавать, «что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла... Довольно и этого знать, чтобы не захотеть больше ничего знать...»³ Весь анализ образа Онегина у Белинского подчинен задаче — подсказать более правильные пути и средства для деятельности преемников пушкинского героя. И хотя Белинский отказался ответить на вопрос о том, как, с его точки зрения, в дальнейшем мог измениться характер Онегина, все же из всех его высказываний об этом образе вовсе не следует, что он исключал возможность для пушкинского героя испытать страдание, «более сообразное с человеческим достоинством».⁴

Романы Бальзака, Стендаля или Диккенса гораздо более законченны, а вместе с тем и более напряженны в развитии сюжета. Причина та, думается, что в них человек изображается преимущественно таким, *каков он есть*. В романе Пушкина упор делается на то, *каким необходимо стать человеку*. По полноте изображения настоящего Бальзак и Диккенс, несомненно, самые величайшие реалисты. Особенно это относится к Бальзаку.

Произведения Пушкина не дают такой исчерпывающей картины жизни России его эпохи, какую находим мы у Бальзака применительно к Франции его эпохи. Но зато в пушкинских произведениях гораздо более развиты некоторые другие стороны, в частности мысль о том, какой должна и может стать Россия.

Мы смело можем говорить о *пушкинской России*, о России, какой ее видел и хотел видеть в будущем Пушкин. Лучшее будущее своей страны Пушкин представлял как результат соединенных усилий разума истории и воли народа. «Евгений Онегин» — произведение, посвященное современности, в известном смысле социально-бытовой и психологический роман. В нем два главных страдающих элемента — Онегин, в котором в определенной степени воплощено сознательно ищущее, мятущееся начало национального духа, и бедствующий, угнетенный народ. Объективно причина их страданий — в разъединенности. В ранее напи-

¹ Там же, т. 13, 1949, стр. 54.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 469.

³ Там же.

⁴ Там же.

санной исторической трагедии «Борис Годунов» проводится такая идея, согласно которой сила государственных деятелей или людей, претендующих на то, чтобы стать ими, состоит в опоре на мнение народное. В «Капитанской дочке», показывая народ в общественно-историческом действии, Пушкин, при всем своем сочувствии народному движению, называет его устами своего героя русским бунтом, бессмысленным и беспощадным. Вероятнее всего, эта оценка проистекает из того, что, с точки зрения Пушкина, в пугачевском восстании наличествует лишь один из двух элементов, соединение которых дает разумный ход истории,— стихийная воля масс. В «Медном всаднике» Пушкин изобразил такой момент в исторической жизни России, который противостоит тому, что изображен в «Капитанской дочке». Образ Петра воплощает разум истории, не соединенный, однако, с доброй волей народной массы, и потому результатом действия царя-реформатора является, с одной стороны, твердая поступь российского государства по пути прогресса, а с другой — страдания маленького человека, т. е. миллионов простых людей.

До такого размаха в постановке проблем не поднимались ни Бальзак, ни Стендаль, ни Диккенс.

Стало быть, Пушкину незачем было становиться на позиции романтизма, как это делали иногда крупнейшие реалисты на Западе, в частности Бальзак и Стендаль, чтобы выразить свои идеалы, свои представления о будущем. Он и здесь оставался реалистом. Русский реализм в лице Пушкина органически впитал в себя высшие достижения национальной революционной мысли. Не забудем, что в числе прямых предшественников Пушкина был Радищев, что Пушкин воспитывался на вольнолюбивых, революционных идеях декабристов.

Книга Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» — исключительно важное звено в становлении русской революционной мысли и передовой литературы, в ней с большой силой обнаружилось их национальные черты, в том числе такая, как стремление свести все вопросы *настоящего* и *будущего* России к одному общему и главному вопросу о народе, в котором заключены все основы русской жизни. Книга Радищева поэтому необычайно масштабна, как масштабен весь русский классический реализм — от Пушкина до Толстого.

В пушкинском реалистическом методе в основном растворились достижения русского романтизма. Пушкинский реализм включил в себя и наиболее плодотворные начала психологического романтизма Жуковского, и действенный, проникнутый революционной идеологией романтизм декабристов. Героика, в том числе и революционная, вошла как составной элемент в пушкинский реализм. Дальнейшая судьба романтизма в русской литературе теперь тесно переплелась с судьбой реализма.

Лучший и весьма распространенный герой в литературе XIX века вообще часто оказывался в драматическом, а то и в трагическом положении. Крупнейшие реалисты западноевропейских стран, как правило, показывали несостоятельность его субъективных целей и намерений, бесплодность усилий осуществить их. Основоположник русского реализма Пушкин наметил иное преодоление коллизии, обнаружив предпосылки для возможных плодотворных действий героя. В произведениях Бальзака и Стендаля немало образов истинных республиканцев, но все они — эпизодические лица, не связанные с основными жизненными процессами, стоящие как бы в стороне от них. Русские реалисты вплоть до начала эпохи 60-х годов вообще крайне редко обращались к изображению общественных деятелей, тем более революционеров. Тут они скорее нуждались в примере, чем сами могли подавать его. Однако интеллектуальный герой русской литературы, долгое время не будучи человеком революци-

онных убеждений, развивался в сторону приятия их. С момента своего возникновения русский реализм в своем изображении жизни стремился проникнуть до тех ее пластов, из которых с исторической неизбежностью должно было вырасти народное освободительное движение.

Мы видим, таким образом, что в некоторых моментах пушкинский реализм находился в ином соотношении с действительностью, нежели реализм современных ему крупнейших художников западноевропейских стран. Пушкин глубже улавливал тенденции и далекие перспективы развития действительности. Он больше верил в человека и в человечество и потому, будучи национальным художником в самом истинном смысле этого слова, проявил неугасимый интерес ко всей человеческой истории. Его творческий диапазон был необычайно широким. Своим взором гениального художника он проникал в духовный мир самых различных народов в самые различные эпохи их исторической жизни. Он — единственный художник XIX столетия, который в этом отношении может быть поставлен рядом с Шекспиром и Гёте. Его реализм эпичен и в этом смысле, а не только в том, что, подобно Бальзаку и Диккенсу, он откликался на все явления современности. При всем том Пушкин всегда и во всем оставался на уровне мирового искусства своего времени.

Словом, деятельность Пушкина представляла собою одно из величайших завоеваний в истории художественного развития всего человечества. Несмотря на это, в свое время Пушкин не получил широкого международного признания. В чем же причина этого? Причин тут несколько. Первая из них та, что в тот период в Западной Европе за редким исключением продолжали смотреть на Россию, как на страну отсталую, в своем культурном развитии повторяющую западноевропейские достижения. Западная Европа верила еще только в свои духовные силы. Кроме того, литературы стран Западной Европы, захваченные анализом действительности с точки зрения причин и последствий буржуазной революции, не могли по-настоящему заинтересоваться новаторскими свойствами русской литературы. Наконец, — и это третья причина — драматизм положения гуманного и образованного человека, изображаемого Пушкиным, по большей части не представлял поучительного интереса для западноевропейского читателя. Нравственные страдания Онегина, главного пушкинского героя этого ряда, просто едва ли он мог понять во всей глубине, так как из-за неразвитости капиталистических отношений в России эти страдания выступают преимущественно как отражение противоречий специфически русской жизни. В «Пиковой даме» Пушкин поднял проблемы всеевропейского звучания. Однако «Пиковая дама» — сравнительно небольшой эскиз, который настоящую оценку получит только в будущем. Достоевский (устами героя «Подростка») скажет о Германне: «. . . колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!»¹ Линия, намеченная «Пиковой дамой», именно в творчестве Достоевского прежде всего ишла глубочайшее развитие. Но, с другой стороны, проблемы, поставленные в «Евгении Онегине», более специфически русские по своему содержанию, приобрели такую остроту и силу и такой размах у преемников Пушкина, в том числе и у Достоевского, что и в этом отношении мировое значение русской литературы превратилось в очевидный и бесспорный факт. Но обо всем этом в следующей статье.



¹ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. VIII, ч. 1, 1895, стр. 139.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОСТИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Проблема народности до сих пор, к сожалению, не нашла достаточно глубокого и всестороннего освещения в теоретических и историко-литературных работах наших литературоведов и критиков. Правда, в учебниках по теории литературы, вышедших в последние годы, этой проблеме уделяется значительно больше внимания, чем в подобных трудах предшествующих десятилетий. Авторы, особенно Л. И. Тимофеев, высказывают в этой связи немало верных и интересных суждений — о значении для художника передового мировоззрения, о глубине и широте охвата народной жизни, о постановке жизненно важных для народных масс вопросов и решении их в интересах народа и др.

Уже это само по себе является большим завоеванием нашего литературоведения последних лет, если, например, учесть, что даже в «Литературной энциклопедии» (30-е годы) не было специальной статьи, посвященной проблеме народности в литературе.

Однако проблема народности советской литературы как идейно-эстетическая категория в ее взаимоотношении с другими проблемами (партийности, национального своеобразия и др.) рассматривается обычно в самом общем виде. Исследователи чаще всего ограничиваются изложением и комментированием высказываний классиков русской эстетической мысли XIX века и М. Горького.

Одной из характерных особенностей народности советской литературы, направленной на активное утверждение социалистического уклада жизни, является нераздельность народных идеалов и деятельности партии. Поэтому как никогда ранее перед каждым писателем встает вопрос о мировоззрении, о направлении развития его таланта. «Прежде всего нельзя противопоставлять понятия партийности и народности», — сказано в партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Важнейшим условием народности советской литературы является верность политике партии, задачам государства. Причем «партийность в художественном творчестве определяется не формальной принадлежностью художника к партии, а его убеждениями, его идейной позицией».¹

Советский народ, создавая под руководством партии коммунистическое общество, опирается на свои лучшие национальные традиции. В этих условиях получает дальнейшее развитие национальный характер каждого народа. Поэтому народность советской литературы, выражая общие для всех народов страны идейные устремления, в то же время у каждого народа приобретает специфическое выражение. Подлинно народ-

¹ Н. С. Хрущев. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа. Госполитиздат, М., 1957, стр. 24.

ный художник — это всегда ярко выраженный национальный художник. Он не может не отразить в своем творчестве неповторимые черты жизни и духовного облика своего народа.

Вопрос о существовании и соотношении национального и народного — большой и сложный. Мы здесь выскажем лишь некоторые соображения.

Если, по Белинскому, «человек, вне национальности, есть не действительное существо, а отвлеченное понятие»,¹ то и поэт, «талант которого лишей национальной струи, всегда, более или менее, есть явление временное и преходящее: это дерево, сначала пышно раскинувшее свои ветви, но потом скоро засохшее от бессилия глубоко пустить свои корни в почву».²

Большее то, как известно, национальное есть неперемное условие для создания произведений мирового, то есть общечеловеческого значения.

Национальное входит органическим составным элементом в творческий метод всякого настоящего художника. Это накладывает печать своеобразия не только на язык и стиль писателя, но и на многие другие стороны его творческой практики. Например, художественный тип может быть создан только как тип национальный. Об этом не раз говорил М. Горький.

В некоторых работах советских литературоведов народное рассматривается как форма выявления национального³ или как «лучшее, что есть в национальном».⁴ В других статьях утверждается, что для советской литературы характерны равнозначность, «совпадение» народного и национального.⁵ Эти определения недостаточны, слишком общи.

Можно, конечно, говорить о том, что народное есть лучшее в национальном, но если только иметь в виду развитие народа в его, так сказать, исторической перспективе. Но как общее положение, характеризующее взаимоотношение этих двух понятий, оно односторонне. Народное и национальное, действительно, являются как бы двумя нераздельными сторонами целого, определяющего лицо всякого подлинного искусства. Причем эти два начала проявляются как в форме, так и в содержании искусства. Иногда народное выступает как форма проявления национального (например, раскрытие важных свойств национального характера в образах народных героев, что особенно свойственно устному народному творчеству). Иногда, напротив, национальное выступает как форма проявления народного (например, национальная форма раскрытия социалистического содержания у различных народов). Следовательно, категории «народное» и «национальное» находятся в неразрывной диалектической связи: народное немисливо без национального, национальное — без народного, но ни одна из них не является только или формой, или содержанием другой.

Народное недостаточно определять как «лучшее, что есть в национальном», потому, что народное включает нередко и исторически ограниченное, но свойственное целому народу. Вспомним об исторически обусловленной отсталости, например, русского народа, на что неоднократно указывал В. И. Ленин.

История советской литературы знает прекрасные образцы глубокого постижения писателями национальных основ народной жизни. Но одним

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1954, стр. 317.

² Там же, т. VIII, 1955, стр. 570.

³ Л. В. Щепилова. Введение в литературоведение. Учпедгиз, М., 1956, стр. 48.

⁴ Л. И. Тимофеев. Теория литературы, Учпедгиз, М., 1948, стр. 100.

⁵ Вопросы марксистско-ленинской эстетики. Институт философии АН СССР. Госполитиздат, М., 1956, стр. 245.

из недостатков многих произведений советских русских писателей является слабое внимание к воспроизведению национального своеобразия жизни, склада ума, характера нашего народа. Великая русская нация имеет свои глубокие исторические корни, и писатели, раскрывая новый духовный облик советского человека, не должны забывать «русское» (т. е. то, что характерно для русского народа) в «советском» (т. е. в том, что свойственно всем народам нашей страны). Показать, как социалистическое содержание проявляется в русской национальной форме — вот задача писателя.

Говоря о советской литературе в целом, нужно иметь в виду, что в ней наличествует более высокая степень развития народности по сравнению с предшествующей литературой. Однако это не отменяет вопроса о степени и своеобразии народности в творчестве советских писателей, требует от исследователя учета и конкретного изучения многих условий народности: меры художественного таланта, идейной зрелости, жизненного и творческого опыта писателя и др. Народность достигается в результате упорного труда художника, глубокого изучения им жизни, зависит от способности писателя органически усвоить передовые идеи времени, проникнуться интересами народных масс. Поэтому не всякое произведение советской литературы автоматически получает право называться народным, как это представляется иным литераторам.

В ряде статей о советской литературе, появившихся в последние годы, зачастую просто даются перечисления писателей, которые с каждым новым произведением достигают новых вершин в слиянии «личных» интересов с «общими» и т. п. Такой «огульный» подход к определению народности советской литературы не плодотворен. Это можно видеть на таком ярком примере, как развернувшийся в 1956 году на страницах «Литературной газеты» спор между И. Эренбургом, В. Вербицким и И. Сельвинским.¹

Рассматривая поэзию Б. Слуцкого, И. Эренбург заявляет: «Мне она представляется народной...» — и тут же добавляет: «...но, конечно, нужно прежде всего договориться о значении этого слова. Народными чертами в поэзии иным кажутся внешние и порой поддельные приметы. Если в стихах гармошка, молодичи, старинный песенный склад и прилагательные после существительного,— такие стихи причисляются к народным, хотя даже в глухой деревне можно теперь услышать радио и патефон и хотя тем языком, который мерещится тому или иному поэту, никто вокруг него не разговаривает. Называя поэзию Слуцкого народной, я хочу сказать, что его вдохновляет жизнь народа — его подвиги и горе, его тяжелый труд и надежды, его смертельная усталость и непобедимая сила жизни».

В статье «На пользу или во вред?» читатель В. Вербицкий, возражая И. Эренбургу, показал, что понимание Эренбургом народности в поэзии очень субъективно.

И. Сельвинский выступил в связи с этим со статьей «Народность и поэзия», в которой, встав на сторону Эренбурга, попытался развить его положение о народности. Как и И. Эренбург, Сельвинский пытается вопрос о народности свести в сущности к противопоставлению творчества отдельных художников-профессионалов (воплощающих, по его словам, высшее проявление народности) народному массовому творчеству, якобы

¹ Илья Эренбург. О стихах Бориса Слуцкого. «Литературная газета», 1956, № 89, 28 июля; В. Вербицкий. На пользу или во вред. «Литературная газета», 1956, № 96, 14 августа; Илья Сельвинский. Народность и поэзия. «Литературная газета», 1956, № 124, 18 октября.

несовершенному, примитивному и отжившему. «И подобно тому, как соха уже не может быть атрибутом русской техники, так и балалайка с частушкой не могут претендовать на роль представителей русского народного искусства»,— пишет он. Поэтому «нельзя делать балалайку как бы символом народности в современном социалистическом понимании этого слова».

Трудно понять, кого имеют в виду Эренбург и Сельвинский, утверждая, что в наши дни народность понимается так примитивно («гармошка», «молодицы» и т. п.), кто считает главными критериями народности «балалайки и частушки». Следует отметить, что Сельвинский уже не раз пытался настойчиво убедить читателей именно в подобной трактовке народности.¹ Но ведь уже более ста лет тому назад Пушкин, Белинский и Гоголь отвергли подобное понимание народности (исторически тоже в свое время закономерное). В наши дни очень хорошо сказал об этом М. Исаковский: «Но если человек (поэт,— П. В.) лишь механически вставляет в свои произведения, скажем, такие традиционно песенные слова, как „воля-волюшка“, „сила-силушка“, „добрый молодец“ и т. п., то произведения отнюдь не становятся от этого „народными“. Они оказываются написанными не народным языком, а языком, имитирующим народный, то есть лженародным языком».²

Непонятно к тому же, откуда у этих литераторов такое высокомерно-пренебрежительное отношение к гармонике, балалайке, действительно являющимися русскими национальными народными инструментами, и к частушкам, которые наш народ любит и предпочитает стихам иных поэтов, претендующих на звание «народных». Разве в наше время восприятие народными массами искусства перестало быть одним из критериев народности?

Такого упрощенно-наивного понимания народности, какое приписывают И. Эренбург и И. Сельвинский «иным» литераторам, в наши дни мы не найдем ни в одной статье, ни в одном высказывании критиков и писателей.

Основная же мысль И. Сельвинского относительно народности советской литературы собственно не представляет собою ничего нового, но она выражена более прямолинейно, чем у некоторых других авторов. И. Сельвинский пишет: «Итак, в жизни социалистического общества не может быть деления общественной деятельности на народную и ненародную. Как не может быть у нас народного и ненародного министерства, так немислимо и народное и ненародное искусство».

Как можно понять из этого высказывания Сельвинского, всякий советский писатель народен, потому что он советский. Писателю достаточно, утверждает Эренбург, быть лишь вдохновленным идеями современности, чтобы называться народным.

И вот что примечательно. Эренбург старательно обходит вопрос о роли таких поэтов, как Д. Бедный, Твардовский, Исаковский, в развитии советской поэзии. В Слуцком он видит чуть ли не первого после Блока и Маяковского поэта, продолжившего традиции Некрасова. Он явно преувеличивает значение творчества Ахматовой, Цветаевой и Пастернака. И. Сельвинский откровенно негодует на направление поэзии, возглавляемое, как он говорит, «трио» — А. Твардовским, М. Исаковским

¹ Например, в 1954 году («Литературная газета» от 19 октября) И. Сельвинский в связи с этим высказывал даже недовольство, что о таких поэтах, как Твардовский, Исаковский и Сурков пишут и говорят много, а о таких, как Кирсанов и Сельвинский, как раз якобы и выражающих в своем творчестве новое качество народности,— нет.

² М. Исаковский. О поэтическом мастерстве. «Советский писатель», М., 1953, стр. 19.

и А. Сурковым, и противопоставляет ему как подлинное, настоящее искусство поэзию Кирсанова и Антокольского.

Ни Эренбург, ни Сельвинский даже не ставят вопроса о том, что писателю необходимо учиться у народа, знать его художественное наследие. Уместно было бы напомнить здесь слова М. Горького, сказанные им еще в 1904 году в письме к Анучину: «Писатель, не обладающий знаниями фольклора — плохой писатель».¹

Судя по статьям Сельвинского и Эренбурга, в вопросе о народности не имеет особого значения ни национальное своеобразие творчества писателя, ни народная тематика, ни признание этого творчества в широких массах. Об этом они не говорят вовсе. Главное — это быть «вдохновленным современностью». Правда, Сельвинский говорит о «русской национальной форме», но говорит так туманно и неопределенно, что получается, будто ее вовсе и не существует.

Такое понимание народности в литературе, на наш взгляд, неверно.

Хотя того или не хотят авторы подобных высказываний, они уничтожают само понятие народности искусства как идейно-эстетической категории. Тем самым, в сущности, снимаются вопросы и идейности, и художественного мастерства, и силы таланта писателя, и, наконец, глубины проникновения художника в жизнь народа.

Мысль о том, что все советские писатели народны уже потому, что они советские, может служить завуалированным оправданием посредственности, серости или формального экспериментаторства, субъективизма, которые еще иногда дают себя знать в нашей литературе.

Подлинная народность обязательно предполагает возможно более полное, всестороннее и глубокое воспроизведение жизни народа. Это означает, что писатель должен быть выразителем народных интересов, и не только интересов, но и самосознания народа в определенный исторический момент.

В условиях социалистического общества многое изменилось. Народ стал активной созидательной силой государства. Между народом и государством нет больше антагонистических противоречий. Деятельность народа, партии и правительства направлена теперь по единому пути социалистического строительства жизни и отличается единством устремленности всех слоев общества. И поэтому основной пафос советской литературы состоит в раскрытии этих положительных тенденций.

Однако было бы неверным считать, что отрицательные явления наблюдались в народной жизни только в прошлом. Изменился характер противоречий в социалистическом обществе, и преодолеваются они совместными усилиями всего народа. Но всё же в историческом движении общества противоречия остаются основным законом развития. В значительной мере это объясняется тем, что внутри самого народа идет постоянная борьба нового с отживающим.

Одним из существеннейших признаков народности советского писателя является постижение им подлинных исторических закономерностей развития советского общества, широкое, всестороннее изображение жизни народных масс во всей ее сложности и противоречиях. У нас же в критике иногда при оценке художественного произведения не учитывается реальная сложность жизненного процесса, где положительное соседствует с отрицательным и борется с ним, где «рассудок» часто уживается с «предрассудком», где идет вечная и непрекращающаяся борьба нового со старым в народном самосознании. Но, разумеется, разностороннее изобра-

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 303.

жение жизни ни в коей мере не должно быть пассивным, зеркальным, нейтральным отражением, оно должно быть пронизано передовой для своего времени мыслью, выражающей коренные исторические интересы народных масс, и должно быть направлено на преодоление противоречий. В условиях социалистического общества эта передовая идейность и есть коммунистическая партийность. Поэтому недостатки в народной жизни должны быть советским писателем не только показаны, но исследованы, объяснены и оценены с позиций марксистско-ленинского мировоззрения.

Одностороннее освещение жизни никогда не может привести писателя к созданию глубоко народного произведения.

Не следует смешивать этот вопрос с тем, что художник вправе ставить перед собой в каждом конкретном случае задачу изображения определенных сторон действительности. Иначе и быть не может. Но подлинный художник всегда умеет показать полноту и глубину явления в его жизненной реальности, какую бы сторону его он ни затрагивал. Дело в том, что в самой действительности общие противоречия проявляются в отдельных конкретных явлениях и настоящий художник может ограничиться даже одним таким явлением и раскрыть через него важные закономерности жизни. Примером может служить рассказ М. Шолохова «Судьба человека».

Наряду с основным условием народности — глубоким отражением закономерностей развития жизни общества — большое значение имеет также сама природа художественного таланта. Яркое, правдивое изображение жизни не обязательно предполагает высокую степень народности данного произведения. Еще Белинский в статье о Крылове проницательно заметил, что «народность есть своего рода талант», который не следует отождествлять со способностью художественного воспроизведения действительности: «И потому способность творчества есть талант, а способность быть народным в творчестве — другой талант, не всегда, а, напротив, очень редко являющийся вместе с первым... Без таланта творчества невозможно быть народным; но, имея талант творчества, можно и не быть народным».¹

Далеко не каждый писатель может, говоря словами В. Г. Короленко о Толстом, заражаться народными настроениями. Для этого нужен особый талант. Причем черты народности у одного писателя могут быть обозначены менее заметно, у другого — более определенно, у третьего — полно, ярко и многосторонне.

Таким образом, во-первых, народность советской литературы в целом и народность того или иного советского писателя — понятия не тождественные; во-вторых, следует говорить о мере народности разных писателей, и, в-третьих, необходимо учитывать своеобразие проявления народности в их творчестве. Если мера (или степень) народности проявляется прежде всего в глубине воспроизведения содержания народной жизни, то своеобразие творчества писателя определяется тем углом зрения на мир, «манерой понимать вещи» (Белинский), подходом к изображению действительности, которые проявляются во всем творческом процессе.

Можно было бы, например, выделить в русской литературе XIX века своеобразное творческое «направление»: Крылов—Кольцов—Некрасов—Г. Успенский и др. При всех особенностях каждого из этих писателей мы не можем не почувствовать общего для них преимущественного внимания к раскрытию духовного мира простого человека, к изображению повседневной жизни народных масс, стремления показать мир как бы глазами простого труженика (в основном, крестьянина). Харак-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 565.

терно, что у этих художников народное миросозерцание выступает наиболее непосредственно. Взгляд на мир даже в восприятии природы почти всегда раскрывается ими как взгляд простого человека труда. С особой любовью и обстоятельностью рассказывая о людях «простого звания», писатели этого направления стремятся максимально приблизить и форму своих произведений (язык, стиль) к народным массам.

Подобные явления мы можем наблюдать и в других литературах. Особенно ярко проявилось это направление в Англии в поэзии Бёрнса, во Франции — в песнях Беранже, на Украине — в творчестве Шевченко, в Белоруссии — в творчестве Янки Купалы, в Осетии — в лирике Коста Хетагурова и т. п.

То же можно сказать об иных видах искусства — живописи, музыке и др.

Словом, для художников этого направления наиболее существенным свойством является стремление основным героем своего творчества сделать «простого», трудящегося человека в его повседневной жизни, с его страданиями и радостями, с его нуждами и стремлениями, с его чаяниями и ожиданиями.

При определенных исторических условиях, особенно «в эпоху движения самих масс» (В. И. Ленин), названное направление творчества, по нашему убеждению, приобретает особое значение и предоставляет писателям наибольшие возможности в достижении народности.

Мы уже отмечали, что, говоря о народности искусства, следует учитывать, какие стороны народной жизни воспроизводит писатель. Для каждого крупного художника его народность будет наполняться различным содержанием. Каждый из них выражает с большей силой, составляющей, как правило, основную черту творчества и самого художника, какую-то определенную сторону духовного облика своего народа, образа мышления, чувствований и быта народных масс.

Только отдельным художникам, гениям, как например Пушкину, удается охватить многие стороны жизни. Да и Пушкин с различной силой и глубиной творческого проникновения отразил эти стороны. Например, то, что развил Кольцов и особенно Некрасов — изображение жизни крестьянина-труженика, у Пушкина затронуто лишь частично. Но в конкретных исторических условиях это не было «недостатком» народности Пушкина. Более того, как отметил еще Белинский, народность Пушкина была более полной, чем народность Кольцова.

На разных этапах народной жизни на первый план выдвигаются различные проблемы. И народным художником будет тот, кто отразит наиболее важные для народа проблемы на определенном историческом отрезке времени. В этом смысле всякий подлинно народный талант — явление историческое.

Но художники, живя и в одну и ту же эпоху, бывают совершенно различны по характеру народности, например, Л. Толстой и Салтыков-Щедрин, Чехов и Г. Успенский. Это происходит потому, что содержание народной жизни выражается у этих писателей различными сторонами и с различной силой. Так было всегда, так оно остается и в наше время. К примеру, «Страна Муравия» и поэма «Хорошо!» давали глубокие ответы на острые политические вопросы своего времени. Однако если Маяковский в основном дает ответ на эти вопросы прямо и открыто, публицистически четко утверждая его уже в самом заголовке поэмы, типизируя восприятие революционной действительности передовым человеком-современником, то Твардовский показывает победу нового через обстоятельное и глубокое раскрытие психологии крестьянина-труженика, его страстных поисков счастья, его сомнений и колебаний, мы-

тарств, через разностороннее изображение жизни и быта народных масс. Утверждая общую идею неизбежности нового мира и крушения старого уклада жизни, авторы обратились к разным сторонам народной жизни, проявили различный подход к ним и избрали своеобразную художественную форму для раскрытия тем. Поэма Маяковского написана в лирико-публицистическом ключе, поэма Твардовского — в лирико-эпическом. Пафос «Хорошо!» — общественно-политический, пафос «Страны Муравии» — нравственно-социальный. Поэмы и близки между собою и одновременно существенно отличаются друг от друга. Их отличие — результат не только своеобразия исторического материала, лежащего в основе каждого из этих произведений, но и творческого направления работы авторов, художнического угла зрения их на мир.

Таким образом, своеобразие народности художника определяется не только тем, что он изображает, но и как изображает. Это проявляется как в отдельных произведениях, так и в характере творчества писателя в целом. Если мы обратимся к истории советской литературы, то даже при очень беглом взгляде обнаружим и различие в характере народности при общем идейном направлении творчества писателей, и различную степень и силу художественного воспроизведения жизни и борьбы народных масс на новом социалистическом этапе революционного движения. При этом качество народности писателя обусловлено историческими обстоятельствами.

Взять, например, поэзию Маяковского. В критике порою говорится: народность Маяковского состоит в том, что «идеи коммунизма, интересы и стремления трудового народа, руководимого большевистской партией, были его интересами, вдохновляющими его замечательное дарование».¹ Все это правильно, но еще слишком мало говорит о своеобразии проявления народности в поэзии Маяковского.

Разве идеи коммунизма, интересы партии, народа не вдохновляли творчество Д. Бедного или не вдохновляют Твардовского, М. Исаковского и других поэтов? Подобные рассуждения мало помогают определить своеобразие народности поэта, они, по существу, ничего не дают для понимания художественных особенностей поэзии Маяковского. Народность как нечто совершенно органическое в творчестве писателя не может рассматриваться отдельно от художественного метода и мастерства. Это часто не учитывается исследователями. Например, З. Паперный, написав книгу, специально посвященную творчеству Маяковского, не раскрыл связей между народностью поэта и развитием его творческого метода. Поэтому-то исследователь и не может по-настоящему объяснить, почему, например, в дооктябрьский период «революционные и демократические идеи поэта еще находятся в противоречивом сочетании с элементами формалистического отношения к искусству».² Остается неясным также, какие последствия для творческого метода Маяковского имеет то, что поэт «учится у народной песни простоте и ясности», а у поговорки — «экономии художественных средств»³ и т. п. Основной упор делается на то, как «обновляет» и «обогащает» поэт народную фразеологию. Как поэт сам обогащается, по существу, не показано, в лучшем случае лишь декларируется. Поэтому книга «О мастерстве Маяковского» носит в основном комментаторский характер.

¹ М. Серебрянский. Литературные очерки. Ростов-на-Дону, 1939, стр. 177. Точно так же говорится (с некоторыми вариациями) во всех работах о народности Маяковского.

² З. Паперный. О мастерстве Маяковского. «Советский писатель», М., 1953, стр. 6.

³ Там же, стр. 268.

Вообще следует сказать, что исследователи творчества Маяковского, нередко слишком прямолинейно понимая влияние политики (высказываний вождей партии, партийных документов) на художественное творчество поэта, до недавнего времени слишком много внимания обращали на цитатное и текстуальное сходство тех или иных поэтических строк с различными статьями, выступлениями и почти совсем не показывали, как народная эстетика формировала художественное миропонимание поэта. Даже в тех работах, где рассматриваются связи поэта с народным творчеством, этот вопрос остается в стороне.

Верно, что Маяковский более, чем другие советские художники,— поэт остро политический. Политика партии, государства стала его кровным делом, и его великая историческая заслуга в том как раз и состоит, что он одним из первых в литературе сделал политику партии подлинно вдохновенным «предметом» поэзии. Маяковский не был бы большим поэтом, если бы не выразил в своем творчестве какую-то существенную сторону народной психологии. Эта сторона — становление общественно-политического самосознания широких народных масс. Народность Маяковского в первую очередь состоит в том, что он со всею силою своего таланта отразил бурный подъем и рост политического сознания народных масс в годы становления социалистического общества, хотя поэт и говорит чаще всего от своего имени, убеждает, призывает, пропагандирует. А. Метченко совершенно верно пишет, что в первые годы революции «борьба за политическую поэзию была составной частью борьбы за народность искусства».¹

Некоторые критики пытаются доказать, что Маяковский как поэт народный создал большое количество «выпуклых» реалистических художественных образов из народной среды, и указывают на «Мистерию-Буфф», «Левый марш» и т. п.² Это, конечно, натяжка. Его стихи и поэмы раскрывают прежде всего богатый и многообразный духовный мир личности самого поэта — «агитатора, горлана, главаря». И прежде всего через свое «я» он выразил наиболее существенные черты нового мира и облика гражданина советского общества. Даже в образах рабочих («Рассказ о Кузнецкстрое...», «Рассказ рабочего Павла Катущкина...», «Рассказ литейщика Ивана Козырева...» и др.), которые нарисованы поэтом наиболее рельефно, Маяковского, в сущности, интересовали прежде всего не характеры в их многогранности, а идейно-политическое сознание советского человека. В этом была сила Маяковского, пафос его творчества, определившие все другие качества его поэзии.

Становление народности в творчестве Маяковского шло трудным и сложным путем. И народность его иного характера, чем, например, Д. Бедного. На это, думается, верно указал сам Д. Бедный. Опровергая утверждение, будто между ним и Маяковским была вражда, Д. Бедный говорил: «У нас была некоторая творческая зависть. Он завидовал моему языку и агитации. Я ему — как лирику. Ему, я думаю, не хватало того настоя традиций, какой был у меня, а мне не хватало его дерзости в обращении со словом».³

Агитационность — отличительная особенность поэзии и Маяковского, и Бедного. Но агитационность разная. И Д. Бедный не случайно говорит здесь о «языке и агитации» и «настоя традиций». Он и шел от народных

¹ А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг. «Советский писатель», М., 1954, стр. 137.

² См., например, статью В. Красильникова «К вопросу о народности Маяковского». «Новый мир», 1937, № 5.

³ Цитируется по книге: А. Метченко. Творчество Маяковского 1917—1924 гг., стр. 172.

масс, и ориентировался на них. И то, что делал Маяковский в годы гражданской войны, — это в значительной мере результат прямого влияния Д. Бедного. Не без учета его творческого опыта освобождался Маяковский от усложненности, а нередко и вычурности поэтических образов, излишнего увлечения экспериментированием в языке. Поэтому и отношение этих поэтов к литературным и народно-поэтическим традициям различно.

Д. Бедный, уже с начала своего творческого пути ориентировавшийся на самого широкого, массового читателя — крестьян, рабочих и солдат, — стремился выработать такую поэтическую форму своих произведений, которая бы позволяла самому неискушенному в литературных делах человеку не только быстро схватывать смысл, но и воспринимать это произведение как нечто свое, очень близкое и дорогое. Поэтому народная поэзия для Д. Бедного была его стихией. Как поэт, он стремился сделаться для читателя как бы совсем «невидимым». Не случайно и повествует он чаще всего от имени «Демьяна Бедного мужика вредного» или крестьянина деда Софрона. В этом его и оригинальность как художника.

Маяковский шел иным путем. Его творчество — это прежде всего лирическая поэзия, по своему характеру резко индивидуальная, отличающаяся не только от произведений народной поэзии, но выделяющаяся и среди всех произведений литературы. Необычная метафорическая речь, смелые рифмы и ассонансы, неожиданные и непривычные образы — всё это накладывало печать неповторимого своеобразия. В тех исторических условиях (революция, гражданская война) Д. Бедный был «массовым» поэтом, более доступным и более популярным среди широких народных масс. Маяковский в эти годы настойчиво пробивал себе путь к такому читателю. И в значительной мере под воздействием творчества Д. Бедного, его способности влиять на массы начал создавать такие произведения, как «150 000 000», «Мистерия-Буфф», агитпоэмы, окна Роста, агитлубки, т. е. произведения, форма которых была рассчитана на массового читателя и зрителя. Однако для Маяковского такая установка была временной, она в целом не характерна для его творческой манеры. Это была стилизация под народное творчество. Правда, стилизация талантливая, нужная, но стилизация.¹ Но выработка этих принципов творчества (расчет на массового читателя), которой Маяковский отдал много сил в годы революции и гражданской войны; имела большое значение для всей дальнейшей практики поэта.

Это своеобразие в творческой работе обусловило остальные особенности поэзии Д. Бедного и Маяковского и, следовательно, особенности их народности. Уже тогда, в начале 20-х годов, они стояли у истоков различных творческих линий советской поэзии, хотя по своей идейной направленности их творчество очень близко — оно отражает наиболее существенную черту эпохи — революционный пафос утверждения нового мира.

Но было бы неверным только на том основании, что в творчестве Д. Бедного и Маяковского наиболее полно воспроизведены революционные силы народа, противопоставлять их как поэтов народных другим поэтам. Так, например, в первые годы советской власти к произведениям народным могут быть отнесены не только те, в которых выражены устремления наиболее сознательной части народа. «Нравственная физиономия» нашего общества 20-х годов была сложнее и многостороннее, чем она раскрыта в поэзии Маяковского и Д. Бедного. И если художник сумел глубоко отразить в своем творчестве другие существенные стороны дей-

¹ Мы здесь оставляем в стороне очень сложный и интересный вопрос о стилизации, заслуживающий самостоятельного изучения.

ствительности, его творчество является народным. Такова, к примеру, поэзия С. Есенина. Ценность и сила его поэзии и как национальной, и как народной не только в том, что он спел близкую каждому русскому сердцу чудесную песню о природе родной земли, но и в том, что он поэтически выразил в своей лирике некоторые свойства народного характера. Поэзия Есенина, глубоко народная по своим истокам, впитала в себя многие национальные черты народной жизни. В его поэзии с огромной художественной силой и искренностью чувств отразилась одна из важнейших сторон революции, не нашедшая места ни в поэзии Маяковского, ни в поэзии Д. Бедного,— сложные, мучительные, а порой и трагические пути в поисках «правды жизни» и истины больших слоев населения России — крестьянства — в годы резкой ломки всего уклада жизни. Это были те поиски, смысл которых не всегда мог понять и принять Есенин, что и определило сложную противоречивость его поэзии, где наряду с мотивами полными глубочайшего трагизма и безысходности ощущается и хорошая зависть к людям нового мира, и оптимистическая вера в их светлую судьбу.

По-своему народно творчество А. Блока, который в период революции отразил сложные духовные поиски и перелом в сознании значительной части передовой русской интеллигенции. Без Блока и Есенина, которые отразили драматизм революционной эпохи, художественная картина народной жизни в годы революции была бы неполной. Их поэзия как бы дополняет поэзию Д. Бедного и Маяковского. При этом, разумеется, не только характер, но и мера народности А. Блока и С. Есенина, с одной стороны, и Д. Бедного и В. Маяковского, с другой стороны, различны, поскольку различны были их идейные позиции в изображении эпохи, а также основной предмет поэзии каждого из этих поэтов.

Но уже в 20-е годы появилась необходимость в поэзии иного характера. Наиболее ярким представителем ее был М. Исаковский, поэт, не только нашедший новые пути поэтического слова к широким народным массам, но и создавший ряд цельных полнокровных народных характеров «человека массы». И не случайно М. Горький высоко оценил именно эту сторону поэзии Исаковского — своеобразие его народности.

Эта линия советской поэзии развивалась и крепла и в творчестве А. Твардовского достигла глубокого своего выражения. Принципиальное значение его поэмы «Страна Муравия» и особенно «Василия Теркина» в истории советской литературы состоит в том, что в них (как и в произведениях Шолохова) впервые глубоко разработан русский национальный характер в новых исторических условиях, созданы эпические образы-типы, т. е. образы огромного обобщающего значения. До них писатели лишь подходили к этому. Твардовский сумел воплотить в своих образах коренные черты народных масс целого исторического периода. Поэтому после Маяковского его поэзия — новый, значительный шаг вперед, исторически обусловленный и закономерный.

Следует также сказать, что Твардовский внес и принципиально важный вклад в область демократизации поэтической формы. Эстетические основы его поэзии стоят на прочной народной почве. Отсюда его органическая близость к народно-поэтическим традициям. В отличие, например, от Маяковского, который лишь использует отдельные элементы народной поэзии (мотивы, образы и т. п.) в определенных литературных целях, Твардовский как поэт многими особенностями своего творчества как бы уходит в народно-поэтическую стихию и, впитывая и развивая поэтические традиции своего народа, одновременно обогащает их.

Своеобразие народности разных советских художников можно видеть и при сравнении творчества А. Толстого и М. Шолохова.

А. Толстой, безусловно, один из крупнейших советских писателей. В его произведениях отразились многие стороны народной жизни прошлого и настоящего. В наиболее выдающихся своих произведениях «Петр Первый» и «Хождение по мукам» он сумел талантливо запечатлеть жизнь русского общества на поворотных этапах его истории. Это ставит его в ряд первых народных писателей советской литературы.

Но его народность проявляется по-иному и в иной, так сказать, сфере, чем у Шолохова.

А. Толстой глубоко познал черты русского национального характера, изучая в первую очередь те слои общества, которые ему и более близки, и более понятны — русскую интеллигенцию на ее сложных и трудных исторических путях. Великую ломку народных судеб и психологии в период социалистической революции А. Толстой раскрыл, показав судьбу русской интеллигенции. Поэтому его главные герои «Хождения по мукам» и отражают черты национального народного характера в один из самых сложных исторических этапов развития нашего народа. В «Петре Первом» эти национальные черты русского народа с изумительной силой раскрыты, прежде всего, в образах передовых представителей высших слоев общества той поры — самого Петра, неукротимого и умного государственного деятеля, предприимчивого и отважного Меншикова — выходца из низов, смелых, сильных и уверенных в своей силе предпринимателей и купцов Бровкиных и др. В них выражена художником та могучая созидательная энергия нации, которая так ярко проявилась уже на заре становления русского государства.

Однако как в «Петре Первом», так и в «Хождении по мукам» А. Толстой не достигает той силы в изображении жизни и психологии широких народных масс, с какой раскрываются его главные герои. В значительной мере благодаря этому в его произведениях картина всемирно-исторической борьбы, на наш взгляд, все же оказалась несколько ограниченной. В произведениях подобного типа (особенно таких, как «Хождение по мукам») должны были бы занять более видное место и крупные характеры из среды широких народных масс, и жизнь, и борьба самих этих масс, чем это мы видим у А. Толстого. Но такова особенность его таланта и его народности.

Труден и сложен был и путь А. Толстого к созданию народного характера, к изображению исторических судеб народа. В некоторых своих произведениях, главным образом ранних («Обыкновенный человек», 1914; «Сестры», 1919, и др.), А. Толстой допускал одностороннее изображение крестьян, рабочих как грубых и недостаточно «интеллектуальных» людей. А в таких произведениях, как «Хлеб», трилогия «Иван Грозный» и некоторых других, писатель, слишком поддаваясь влиянию всяких ложных теорий и концепций, непомерно превозносил роль личности в историческом процессе в ущерб полноте изображения роли народных масс. Правда, роман «Хлеб» и особенно вторая и третья части «Хождения по мукам» показывают, как А. Толстой, все более прочно становясь на позицию коммунистической партийности, более успешно подходил к созданию русского национального характера в образе «человека массы» — рядового труженика. Это позволило ему в годы Великой Отечественной войны нарисовать обобщающие художественные образы представителей широких народных масс («Рассказы Ивана Сударева», «Русский характер» и др.).

Таким образом, сложность пути А. Толстого к созданию национальных характеров объясняется теми трудностями идейного порядка, которые пришлось преодолевать ему в постижении коренных свойств народа — основной движущей силы социального прогресса. Наибольшие

достижения А. Толстого как писателя народного, отразившего в своем творчестве существенные стороны народной жизни, выразились в создании образов русской интеллигенции, в раскрытии сложных путей различных слоев русского общества к общенародным, общенациональным социалистическим преобразованиям.

Совсем другое мы видим в творчестве М. Шолохова в овладении «темой народа». Шолохова как художника интересует прежде всего движение самих широких масс народа к революции. Его творческое внимание сосредоточено на глубоком и всестороннем раскрытии тех процессов, которые происходили и происходят в той народной среде, которая составляет коренную силу развития общества. Это определило и многие другие особенности миросозерцания и творческого метода Шолохова.

И не случайно, например, тот вопрос, который особенно волновал А. Толстого в его работе над «Хождением по мукам» — «определить свое отношение к материалу»,¹ Шолохова мог волновать меньше всего: «отношение к материалу» прочно определилось в процессе самого развития событий, в которых Шолохов был частью самих масс, составлявших главную силу исторической битвы.

Творчество М. Шолохова более органически близко широким народным массам. Его произведения — это целый мир судеб и страстей широчайших слоев народа, это огромная картина социально-исторической и психологической жизни народных масс. Ни один советский писатель не смог так глубоко осмыслить и показать сложность и богатство, мы бы сказали, глубинность духовной жизни простого человека и народа в целом в эпоху великой всемирно-исторической ломки социальной жизни и психологии людей, как это сделал Шолохов. В этом прежде всего его глубочайшая народность и его мировое значение.

Именно благодаря тому, что Шолохов обстоятельно, глубоко, правдиво раскрывает жизнь и борьбу широких народных масс во всех противоречиях, сильных и слабых сторонах, читатель верно понимает главные события эпохи. Революция предстает как великая народная революция, всколыхнувшая все слои общества.

М. Шолохов дал в своих произведениях глубокий художественный анализ народной жизни, ответ на вопрос, почему только народ способен решать все главные исторические вопросы. В нем, утверждает он, сосредоточено всё самое сильное и прекрасное. А. Толстой также широко охватывает события революции, но по глубине воспроизведения народного движения уступает Шолохову, и в первую очередь потому, что не достигает той силы изображения народных масс, которая свойственна автору «Тихого Дона».

Если посмотреть на все другие художественные особенности произведений А. Толстого и М. Шолохова, в том числе и их связи с народным творчеством, нельзя не заметить значительной разницы в характере и степени народности. И это определяется не только объектом изображения, но и особенностями художественного мышления этих писателей.

Рассматривая народность как многогранную идейно-эстетическую категорию, которая выражает подлинно художественное воспроизведение разных сторон жизни человека и общества, мы в то же время убеждены, что в условиях социалистических преобразований действительности, когда сами народные массы стали сознательными творцами истории, решающим условием народности является изображение жизни самих масс.

¹ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 14, Гослитиздат, М., 1950, стр. 376.

Сила таких писателей, как Горький, Шолохов, Твардовский, в том как раз и состоит, что никогда жизнь народных масс не бывает у них «фоном» для изображения тех или иных коллизий или тем (любовных, производственных и т. п.), они озабочены в первую очередь раскрытием глубоких социально-исторических и психологических сдвигов в народе и созданием типических образов людей из народа.

Результатом Великой Отечественной войны был дальнейший рост национального самосознания нашего народа. Это не могло не отразиться и на литературе. Народное начало поднялось как бы на более высокую ступень. Это особенно ярко проявилось в том, как наша литература стала осмыслять историческое прошлое нашего народа, особенно революционное прошлое и Отечественную войну.

О борьбе народа в годы революции и гражданской войны, об энтузиазме и трудностях социалистического строительства в первые годы советской власти, индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства, о героическом подвиге советского народа в годы Великой Отечественной войны мы имеем немало классических произведений, подлинно народных. Советская литература имеет значительные успехи в достижении своей главной задачи — служения народу. Однако нужно прямо сказать, что не всегда в творчестве советских писателей развивающаяся действительность находила глубокое и правдивое отображение. Так, о жизни и борьбе народа в послевоенный период создано еще мало выдающихся произведений. Между тем в эти годы наш народ совершил подвиги беспримерного героизма. Если вспомнить размеры того ущерба и разрухи, которые оставила нам война, ряд неурожайных послевоенных лет, наконец, тот вред, который нанесло духовной и материальной жизни народа господство культа личности, то станет совершенно ясно, какие нужно было сделать народу гигантские усилия, чтобы не только преодолеть эти трудности, но и завоевать нашему государству небывалый международный авторитет.

Литература же не сумела глубоко раскрыть и художественно проанализировать трудности и достижения в жизни нашего общества. Некоторые писатели нередко в силу различных объективных и субъективных причин односторонне подходили к действительности. Народная жизнь в их произведениях порою выглядела сильно приукрашенной. Писатели проходили мимо многих жизненно важных явлений современности. Были и другие крайности, обнаружившиеся особенно в последние два-три года, — одностороннее освещение недостатков нашей жизни, концентрация отрицательных явлений.

Именно это обстоятельство вызвало серьезную критику послевоенной советской литературы на XX съезде КПСС. В отчетном докладе ЦК КПСС Н. С. Хрущев, отметив большую роль советской литературы в идеологической жизни, подчеркнул: «... надо сказать вместе с тем, что наши литература и искусство во многом еще отстают от жизни, от советской действительности, которые неизмеримо богаче, чем их отражение в искусстве и литературе. Законно спросить: не ослабла ли связь с жизнью у некоторых наших писателей и работников искусства?»¹ Н. С. Хрущев осудил такое положение в литературе, когда «посредственность и фальшь часто не встречают достаточного отпора».²

В своих выступлениях М. Шолохов на XX съезде КПСС, В. Овечкин и другие на II съезде советских писателей с чувством глубокой граждан-

¹ Н. С. Хрущев. Отчетный доклад ЦК КПСС XX съезду партии. Гослитиздат, М., 1956, стр. 136—137.

² Там же.

ской ответственности говорили об отрыве многих советских писателей от жизни народа, об их самодовольном существовании вдали от бурных и сложных процессов, происходящих в нашем обществе. Великий писатель глубоко верно вскрыл главную причину слабости нашей послевоенной литературы.

«В том-то и беда,— говорил он,— что не некоторые, а очень многие писатели давненько уже утратили связь с жизнью и не оторвались от нее, а тихонько отошли в сторону и спокойно пребывают в дремотной и непонятной мирозерцательной бездеятельности. Как ни парадоксально это звучит, но им не о чем писать. И это в эпоху, когда страна и партия целиком поглощены огромнейшей созидательной творческой работой! А не о чем писать им потому, что они не знают жизни, не общаются с народом так, как это следовало бы писателям».¹

Вывод, к которому приходит М. Шолохов,— единственно верный, определяющий путь к созданию подлинно народных произведений: «Жить жизнью народа, страдать страданиями людей, радоваться их радостями, целиком войти в их заботы и нужды — вот тогда у писателя и будет настоящая, волнующая сердца читателей книга».² XX съезд КПСС сыграл огромную роль в дальнейшем развитии советской литературы, призвав советских писателей к творческой смелости и правдивому изображению жизни.

В последние годы наша литература в целом начинает преодолевать многие из названных недостатков. Но впереди еще много работы и трудностей. Не случайно партия выступила именно теперь с призывом крепить связь литературы с жизнью народа.

Вопрос о народности как идейно-эстетической категории при оценке творчества советских писателей необходимо всегда связывать не только с тем, какими идеями они вдохновлены при создании своих произведений, но и с тем, на какие стороны общественной жизни они обращают внимание и насколько художественно глубоко они их решают. Идеино-художественный уровень изображения действительности остается важнейшим критерием в определении народности. При этом необходимо учитывать меру или степень народности, различные формы ее проявления и своеобразие исторической эпохи, в значительной мере определяющие характер народности писателя.



¹ «Литературная газета», 1956, № 22, 21 февраля.

² Там же.

ПОЭМА ПУШКИНА „МЕДНЫЙ ВСАДНИК“

(К ВОПРОСУ ОБ ИДИОМНОМ СОДЕРЖАНИИ)

Ни одно из произведений Пушкина не вызывало так много самых различных суждений, толкований и споров, как знаменитая «петербургская повесть», этот «загадочный», по определению А. В. Луначарского, «Медный всадник». Поэма глубочайших дум, неповторимого художественного совершенства, захватывающей эмоциональной мощи, поэма, множество стихов которой у всех на устах, оказывается в высшей степени непокорной строгой логике анализирующего рассудка. Всякий чувствует в ней грандиозный смысл, но при каждой попытке раскрыть этот смысл в ясных определениях и формулах становится очевидным, насколько бледны все слова перед величием идей, дум и чувств, выраженных в этом гениальном творении.

Исследователи искали в «Медном всаднике» аллегорическое и замаскированное изображение трагического события 14 декабря 1825 года;¹ тщились разоблачить «консерватизм» Пушкина, дворянина, втянутого в борьбу против самого себя, как поэта «буржуазного освобождения»;² усматривали борьбу между консервативной верой поэта в «разумность» существующего и порывами безумного своеволия;³ писали о защите Пушкиным какой-то «сверхличной исторической справедливости» и даже об изображении исторического конфликта между дворянской государственностью и силами демократии.⁴

С некоторых пор теоретические волнения вокруг «Медного всадника» улеглись, и возобладало мнение, что в этой поэме изображено «восстание личности против исторической закономерности» и торжество общего над частным интересом при сочувствии поэта погибающей отдельной личности.⁵ Правда, мнение это совсем не новое, оно восходит к статьям Белинского о Пушкине и к его анализу поэмы «Медный всадник», но тем не менее после длительных поисков литературоведение сочло наилучшим вернуться к той трактовке поэмы, которая дана в статьях нашего великого критика.

¹ Д. Благой. Миф Пушкина о декабристах (Социологическая интерпретация «Медного всадника»). «Печать и революция», 1926, кн. 4, стр. 5—23; кн. 5, стр. 15—33.

² Д. Мирский. Проблема Пушкина. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 91—112.

³ В. Александров. «Медный всадник» (К спорам о значении Пушкина). «Литературный критик», 1936, кн. 10, стр. 33—51.

⁴ Л. Тимофеев. «Медный всадник». Из наблюдений над стихом поэмы. «Пушкин». Сборник статей. Гослитиздат, М., 1941, стр. 214—259.

⁵ А. Г. Цейтлин. Русская литература первой половины XIX века. Учпедгиз, М., 1940, стр. 192; Н. К. Гудзий. Пушкин. Критико-биографический очерк. Киев, 1949, стр. 101—102; История русской литературы, т. VI. Изд. АН СССР. М.—Л., 1953, стр. 276—278; Д. Благой. Мастерство Пушкина. «Советский писатель», М., 1955, стр. 203, 206—207, 211, 222.

Само собой разумеется, что нет ничего плохого в том, что наша наука иногда возвращается к истинам, провозглашенным задолго до нас. Однако в данном случае движение литературоведческой мысли вспять едва ли оправдано: традиционная трактовка идейного содержания «Медного всадника» не отвечает современному пониманию творчества величайшего русского поэта, отстает от общего уровня пушкиноведения и не схватывает всей сути гениального произведения — ни диалектики ее образов, ни смысла оригинальной композиции, ни внутреннего драматизма всего этого сложного, противоречивого, трепещущего живой жизнью художественного организма.

Каждое великое произведение искусства возникает в результате настоятельной потребности времени и стремится разрешить или, по крайней мере, поставить проблемы, которые составляют в своей совокупности то, что принято называть «думой века». Спрашивается: какие социально-исторические нужды русского общества 30-х годов прошлого века заставляли Пушкина поставить в своем совершеннейшем произведении проблему торжества общего (а ведь это общее имело тогда конкретное содержание, неотрывное от самодержавного пути развития России) над частными стремлениями личности? Может быть, у нас к тому времени слишком развита была индивидуализм, может быть, слишком широко проявлялась свобода личности? Нет, личность была полностью угнетена и подавлена. Вопросом времени становился вопрос о гарантиях хотя бы минимальных прав для человека, об обеспечении человеческого достоинства, попранного и поруганного царизмом. В знаменитом письме Белинского к Гоголю, написанном четырнадцать лет спустя после «Медного всадника», русская революционная демократия со всей остротой поставила задачу добиться наряду с ликвидацией крепостничества отмены издевательств над личностью, охраны ее человеческого достоинства правами и законами, сообразными «не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью».¹

Может быть, проблема торжества общего над частным продиктована была поэту не внутренними, а внешними причинами? Может быть, государству угрожал враг, перед лицом которого Россия оказалась разобщенной, атомизированной, и тогда поэту пришлось по необходимости поднять свой голос в защиту государственных интересов, хотя бы эти интересы и были представлены самодержавием? Нет, такой угрозы не было. России не угрожала потеря национальной независимости. Она была до предела централизованным государством, а самодержавие решительно урезывало права и вольности даже привилегированной части общества.

По-видимому, не было решительно никакой нужды великому национальному поэту глубоко задумываться над конфликтом частного и общего в России 30-х годов. Другие вопросы стояли на первом плане, иные заботы тревожили его сердце, иная дума века вдохновляла на творчество.

Установившееся понятие об идейном содержании поэмы Пушкина уязвимо также и в том отношении, что оно строится на основе анализа образов Петра и Евгения, взятых отдельно, изолированно от того «народного фона», который имеет исключительное значение в поэме. Забвение этого важнейшего элемента пушкинского шедевра приводит к обеднению образов Петра и Евгения, отчего не только сужается, но и искажается весь идейный смысл произведения.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 213.

Наконец, при традиционной трактовке «Медного всадника» исследователи не учитывают неоспоримого факта непрерывного развития пушкинских образов. А между тем идейно-эмоциональное содержание этих образов разворачивается вместе с стремительным ходом событий, и суть каждого из них меняется, приобретает всё новый и новый смысл, равно как изменяется соотношение между главными образами, которое вместе с тем постоянно углубляется и обретает всё более важное значение.

1

В поэме «Медный всадник», собственно, три образа: Петр, Медный всадник и Евгений. Но два первые представляют собой раздвоение одной и той же сущности, раздвоение, таящее в себе огромный смысл. Кроме этих основных образов, большое художественное, а также идейное значение имеют величественные картины наводнения и вдохновенно созданный образ «Петра творенья», подобного которому не знает вся так называемая урбанистическая литература.

Образ Петра, если брать его в совокупности с образом Медного всадника, так же как и образ Евгения, находится в постоянном движении и развитии, так что каждый новый поворот в ходе событий поэмы либо открывает нечто совершенно новое в нем, либо заставляет героя поэмы воспринимать его каждый раз в ином идейном аспекте.

Во вступлении к поэме перед нами великий исторический деятель; он думает и решает один, но чувствуется, что за его спиной стоит могучая нация, огромная страна, полная молодых творческих сил. На это указывает сама форма выражения его дум: «Отсель грозить мы будем шведу», «Природой здесь нам суждено».

Величие Петра как выразителя творческого разума и всепобеждающей воли целой нации с исключительной силой выявляется в совершенном им деле, в его великолепном творении, продолженном и завершенном рядом поколений на протяжении сотни лет. Еще раз подвиг Петра воспет поэтом в гениальном дифирамбе в честь фальконетовского монуента.¹

Образ Петра величав, грандиозен, и в каждом стихе, посвященном Пушкиным Петру, он предстает как пламенный сын России, гордый ее красотой и богатырской мощью. Продолжая сказанное в «Стансах», «Моей родословной» и «Арапе Петра Великого», поэт разрушает различные субъективистские оценки деятельности Петра и прославляет величие его дела.² Прав был Белинский, когда писал, что «мерею трепета при чтении этой „Петриады“ должно определяться, до какой степени вправе называться русским всякое русское сердце».³ Тут вполне раскрывается сердце Пушкина, полное чувства национальной гордости, а его творение воспринимает патриотические чувства целого народа. Но национально-историческое в образе Петра гениально совмещено с общечеловеческим. В нем

¹ Уместно вспомнить, что говорил сам Фальконет о своем творении. «Я ограничусь только статуей героя, — писал он Дени Дидро, — которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям. . .» (Пушкинский Петербург, Лениздат, Л., 1949, стр. 305).

² Полемическая направленность поэмы против трактовки Петра Адамом Мицкевичем давно и бесспорно доказана. См.: Józef Tretiak. Mickiewicz i Puszkín. Warszawa, 1906; С. Н. Браиловский. «Медный всадник» А. С. Пушкина в освещении польского ученого. «Журнал Министерства народного просвещения», 1909, ч. XX, март, отд. II, стр. 145—175; Он же. К истории русско-польских литературных отношений. Мицкевич и Пушкин. «Пушкин и его современники», вып. VII, СПб., 1908, стр. 79—109; Валерий Брюсов. Мой Пушкин. ГИЗ, М.—Л., 1929, стр. 65—66 и др.

³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, 1955, стр. 547.

олицетворены творческая энергия и преобразовательные порывы человека-созидателя. Почти всё вступление в поэму — это редчайший по красоте, силе и вдохновению поэтический гимн цивилизации, культуре, прогрессу. Воля и разум человека преобразовали дикий и хмурый край, внося в эту неприглядную природу обдуманную красоту стройных дворцов и темно-зеленых садов. Даже те явления природы, которые неподвластны человеку, теперь, в сочетании со «строгим и стройным видом» творенья Петра, стали источником красоты и поэзии: эти золотые от зари до зари небеса, эта ликующая в своей державной мощи весенняя Нева, этот безлунный блеск задумчивых ночей, этот жгучий зимний мороз, пылающий на щеках русской красавицы.

Идея торжества разумной воли человека над стихией, прославление побед цивилизации над дикостью здесь ярко выражены в сопоставлении того, что видел Петр «На берегу пустынных волн», с тем, что увидел на том же месте человек другого столетия, дальний потомок преобразователя и его вдохновенный певец. Эта идея торжества человека над природой выражена и непосредственно, почти публицистически, в заключительных словах «Вступления»: поэт призывает стихию финских волн забыть «Вражду и плен старинный свой», покориться человеку и не тревожить вечный сон Петра.

И, может быть, именно потому, что поэт видит в Петре не просто историческую личность, но и олицетворение преобразовательной мощи человечества, насаждающего культуру и цивилизацию посреди нелюдимых и неприютных пространств, он чувствует себя стесненным в том, как ему назвать эту колоссальную личность, бросившую вызов природе, и говорит о Петре «Он» (с большой буквы), как принято было говорить лишь о богочеловеке.

Герой созидания, зачинатель бессмертного животворящего дела, этот пушкинский образ Петра наряду с гетевским Фаустом противостоит бесчисленным образам ограниченных эгоистов, напыщенных авантюристов, героев, чуждых вдохновенному творчеству и смелому полету мечты, которые обильно представлены в произведениях мировой литературы, оживших эпоху антагонистического классового общества.

На конкретном факте русской истории Пушкин поставил вопросы общечеловеческого, непреходящего значения. Нельзя не привести здесь справедливых слов А. В. Луначарского: «...стоит только приподнять пелену грации Пушкина, и можно увидеть глубины, предрекающие дальнейшую русскую литературу: „Моцарт и Сальери“, „Пир во время чумы“, некоторые сцены „Бориса Годунова“, некоторые лирические порывы в „Евгении“, загадочный „Медный всадник“ и многое другое,— всё это какой-то широкий океан, какие-то жуткие провалы и виды на такие вершины, куда только-только хватило бы донестись крыльям Дантов и Шекспиров».¹

Как бы вопреки ожиданиям поэта, стихия обрушилась в мстительном гневе на творенье Петра. Охваченный паническим страхом, гибнет петербургский люд. Картина Петербурга с его дивной красотой и поэзией жизни сменяется трагическими картинами «бледной нищеты», беззащитной перед разрушительным порывом наводнения и бури. Так обнаруживается противоречие между исторически великим деянием и его роковыми последствиями.

Скупое, но ясно и точно поэт показывает, что роковое в деле Петра — источник бесчисленных бедствий именно для народа. Хижины и лачуги, даже если их миновала участь тех обломков, которые уносятся потоком

¹ А. В. Луначарский. Русская литература. Гослитиздат, М., 1947, стр. 22.

по улицам,— ненадежная защита от бед. Царские генералы спешат спасти не только тех, кого застигла стихия вдалеке от родного крова, но «И дома тонущий народ». Конечно, разбушевавшаяся вода не выбирает жертв: она несет и «Пожитки бледной нищеты» и «Товар запасливой торговли», но в первое же после наводнения утро выясняется, кто действительно перенес великие бедствия. «Увы, всё гибнет: кров и пища! Где будет взять?» — вот вопрос всего дальнейшего существования; но этот вопрос волнует лишь городскую бедноту. А между тем

...Торгаш отважный,
Не унывая, открывал
Невой ограбленный подвал,
Сбираясь свой убыток важный
На ближнем выместить...

Пушкин подводит читателя к следующей мысли: судьбы людей оказались во власти случая, хотя национально-историческое дело Петра оградило великую державу от внешних врагов. И восторженное настроение поэта омрачается думой о «противоречиях сущности» и о скорбном уделе «малых сих». В этот момент перед взором героя поэмы возникает новый образ Петра:

И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Что значит этот образ? Д. Д. Благой, варьируя мысль Белинского, находит, что здесь Евгению, думающему лишь о своем личном благополучии, противопоставит Петр, воплощение общего, как бы преграждающий простертой вперед рукой путь возмущенной стихии. «Глубоко выразительно,— продолжает свою мысль Благой,— и самое положение монумента Петра по отношению к Евгению: стоящий на страже „общего“, защищающий от „злого бедствия“ весь город, Медный всадник не замечает страданий „частного“ — горя и отчаянья Евгения: „обращен к нему спиною“».¹

Эта трактовка соответствует пушкинскому тексту, но только в черновом варианте. Там, действительно, говорилось о кумире на бронзовом коне: «Неве безумной — в тишине Грозя недвижную рукою».² Однако этот вариант Пушкин отбросил. Почему? Думается, потому, что от намеченной во «Вступлении» идеи борьбы человека с природой Пушкин идет в своей поэме к углублению ее социального смысла, так что сама мысль о покорении природных стихий творческой волей человека неразрывна у него с думой об обеспеченности народных судеб.

Д. Д. Благой, принижая Евгения ради безусловного прославления носителя «общего», Петра, упустил из виду, что о своем, насущном думает во время наводнения не один Евгений, но и вся масса бедного, страдающего петербургского люда, и это помогает увидеть в деле Петра, в том принципе «общего», который он собой представляет, очень важный и очень существенный изъян. Поэт как бы возвращает нас к началу поэмы и заставляет подумать не только над тем, в чем величие Петра, но также и над тем, чего не хватало, безусловно, великим петровским думам «на берегу пустынных волн». А не хватало этим думам, как выяснилось в грозных событиях наводнения, заботы о маленьком человеке.

¹ Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 212.

² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, 1948, стр. 492.

Можно ли представить себе народ, живущий только идеей величия своего государства, народ, забывший, что надо жить, воспитывать детей, есть, пить, одеваться, заботиться о поддержании своей жизни?

Но именно этот вопрос никак не был затронут в думах Петра. В его думах об общем не оказалось существеннейшей стороны общего. Вот почему его разумная воля создать город среди мхов и болот названа впоследствии поэтом «роковой». Это роковое в деятельности Петра сказалось тогда, когда осуществились его мечты, в момент, казалось бы, полного торжества его дела. Поэтому вполне естественно, что действие поэмы развертывается сто лет спустя после смерти Петра. Если бы было иначе, если бы Пушкину, действительно, требовалось противопоставить носителя «частного», Евгения, носителю «общего», Петру, он должен был бы столкнуть их при жизни Петра и показать, как на самом деле заботы о малом, о частном мешали гигантским государственным планам. И странным должно выглядеть при традиционной трактовке поэмы это столкновение между героями, которых разделяет целое столетие.

Герой поэмы видит перед собой «кумира на бронзовом коне», обращенного спиной ко всему тому, что делается с его городом, с людьми, с ним, Евгением, маленьким человеком, и тысячами таких, как он. Кумир стоит над возмущенной Невой и обезумевшим городом «в неколебимой вышине»: это говорит и о несокрушимости Петрова дела, о бессилии стихий сокрушить содеянное человеком; но говорит также и о том, что великое деяние совершалось без мысли о всех последствиях, проистекающих из него. Кумир на бронзовом коне глух и бесчувствен к народным бедствиям и страданиям, ибо дума о защите «малых сих» от мстительного гнева стихий не входила в его расчеты, даже когда этот кумир был еще живым историческим деятелем.

Сторонники традиционной точки зрения считают, что и в этом образе кумира на бронзовом коне поэт воспевал Петра и противопоставлял его Евгению, тогда как у Пушкина этот образ помогает раскрыть деятельность Петра с иной стороны, глубоко осознать смысл его исторического дела. И то, чего не замечают наши пушкинисты, хорошо почувствовал в свое время Николай I, которого смутило определение «кумир». Не даром Жуковскому пришлось заменить это выражение словом «гигант».

Не вникая в существо нового образа Петра («Кумир на бронзовом коне»), сторонники традиционной точки зрения никак не могут объяснить, почему поэт сталкивает с живым человеком памятник Петру. Говорят об особых композиционных приемах, о «смелой подстановке», но зачем понадобилось поэту всё это? Ради чего он так усложнял свою творческую задачу, если ему достаточно было противопоставить двух живущих героев, олицетворяющих противоположные начала в наиболее ясной и убедительной форме? Пытаясь объяснить эту так называемую «подстановку», Д. Д. Благой отходит от того, что содержится в пушкинском тексте. Он утверждает, что «возможность такой подстановки... оправдана тем, что она происходит в галлюцинирующем сознании сошедшего с ума человека».¹ Однако первое «сопоставление» этих антагонистов, пока еще «кумира» и Евгения, происходит в момент совершенно здорового мышления героя поэмы. Это во-первых. А во-вторых, Медного всадника как причину причин своего бедствия Евгений видит в момент величайшего прозрения, когда его смятенный ум работал с исключительной ясностью. При чем же тут галлюцинации?

Во второй части поэмы, где изображается весь масштаб пережитых Петербургом бедствий, на первый план в образе Петра выдвигается эта

¹ Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 208.

новая сторона. Он — кумир. Великое не забыто в нем, но теперь и само великое в Петре сплетается с ужасным.

На челе Медного всадника — великая дума, в коне — грандиозный порыв в неизвестную даль грядущего, во всей фигуре Всадника — что-то ужасающее. Он предстает и во всем значении совершенного им национального подвига («над самой бездной... Россию поднял на дыбы») и во всей безграничности своего крутого нрава самодержца (Россию вздыбил «уздой железной»). Таким образом, Петр трактуется здесь не только как великая историческая личность, но и в конкретном социальном содержании, как самодержец, под всевластной рукой которого находится «полмира». И как раз последнее оживает в Петре. Безучастный к неисчислимым страданиям и бедствиям народа кумир на бронзовом коне оживает, чтобы деспотически подавить протест, вырвавшийся из потрясенной души несчастного.

Как известно, Пушкин страстно мечтал о воскрешении в преемниках Петра его великого разума и творческой энергии. Идеализируя Петра, он обращался к его преемнику, стремясь привить последнему широту души, смелость реформаторских замыслов и жажду творчества. Но «семейное сходство» преемников с их «прашуром» проявлялось совсем не в том, в чем хотелось видеть это сходство поэту. Петр ожил только в грозе и своеволии «властелина судьбы», в непреклонной решимости подавить живые человеческие порывы мысли. От того «мы», которое воплощал в себе Петр, подымавший Россию из дикости к цивилизации и прогрессу, с течением времени не осталось и следа; современности принадлежит его «жестокий дух державный», действующий с непреодолимостью рока и бесчувственностью «горделивого истукана», чудовишно-великого, но и фантастически ужасного. Современности осталось то, в чем Петр оживает как символ всевластного «я», железной узды и роковой воли неумолимого владыки. И чем сильнее проявляется преходящее, историческое, социально-конкретное в Петре, тем решительнее отступает на задний план великое и общечеловеческое в нем: Медный всадник заслоняет гигантский образ того героя созидания, творческой думы и деятельности воли, который с таким пафосом воспет во «Вступлении».

2

Подобно образу Петра образ Евгения также непрестанно развивается, и его идейное содержание становится всё более значительным и глубоким.

Сначала перед нами частное лицо, маленький человек, с самыми заурядными житейскими планами и мечтами. Он труженик, и лишь честный труд, мнится ему, может стать опорой его личного достоинства и независимости. Однако в его голове шевелится «проклятый вопрос»: почему существуют такие «праздные ленивцы», «которым жизнь куда легка», а его судьба обрела на трудную и безотрадную жизнь? Это — вопрос эпохи. Правда, мысль Евгения далека от осознания причин социального неравенства: он приемлет существующее как естественное положение вещей и лишь завидует счастливому жребию «праздных ленивцев». Все помыслы Евгения сосредоточены не на противоречиях и борьбе, а единственно на том, чтобы самому хоть мало-мальски выбраться из вопиющей нужды и обеспечить сносную жизнь любимой девушке.

Таким образом, вслед за подлинно историческим деятелем, нарисованным во весь рост во «Вступлении», появляется честный человек, жизнь которого почти ничего не значит в потоке истории. Но и этот герой изображается автором с большой симпатией. Возвышенный, торжествен-

ный тон «Вступления» сменяется тоном повествования, согретого участием поэта к нерадостной доле маленького человека. Преклонение перед великим человеком уступает место глубокому сочувствию поэта к одному из тех, имя кому — легион.

Во «Вступлении» Пушкин — вдохновенный песнопевец, гражданин и великий русский патриот. В первой части поэмы он гуманист, чувствующий родного брата во всяком самом незаметном человеке. В этом отношении поэма продолжает и развивает тот гуманизм «Повестей Белкина», который во многом определил развитие последующей русской литературы — от Гоголя до Чехова.

Пушкиным высоко ценим и тип человека-деятеля, патриота; дорог поэту и представитель низов, испытывающих на себе всю жестокость противоречивого хода истории.

Еле заметная тропа жизни Евгения внезапно скрестилась с тем путем, по которому повел страну ее властный преобразователь. Наводнение, захлестнувшее Петроград, вторглось в жизнь Евгения. Зрелище народных бедствий заставляет его забыть о самом себе, а реальная угроза любимому человеку рождает в нем безграничное самозабвение, и заурядный человек становится трогательным, на его стороне оказываются все симпатии как поэта, так и читателя.

Страдание героя поэмы вплетается в общий поток ужасных бедствий, и личность его растет, а его мысль поднимается до больших обобщений:

..Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Человек маленького мира частных забот и эгоистических расчетов, Евгений теперь сознает свою жизнь вовлеченной в огромный мир человеческого бытия, свою боль — каплей в океане людского горя, свое несчастье — частицей общего неурядства жизни. Раньше он «страшился... не за себя», теперь он уже и думает за всех, и самое замечательное, что с его думой сливается дума самого поэта: отсюда несобственно прямая речь, примененная Пушкиным в этом эпизоде поэмы.

Мелкий чиновник приобщен к общей думе века. Мысли Евгения во многом выражают чувства страдающего петербургского люда: «Народ зрит божий гнев и казни ждет». Мысль героя тоже обращена к небесам: такая жизнь — не насмешка ли неба над землей? И народ, и герой поэмы не видят социальных причин переживаемого несчастья. Стихийное сознание массы и «недалний» ум Евгения одинаково ищут объяснений причин своего несчастья не на земле, а на небе. Но если масса покорна своей участи, в словах Евгения звучит протест, граничащий с богоборчеством. Не случайно в редакции Жуковского этой мысли героя был придан новый, также фатальный характер: «Насмешка рока над землей».

Мысль Евгения обращена к небу, и в его сознании нет еще пока связи между страшным наводнением в Петербурге и образом основателя города.

Только после наводнения вполне обнаружилось, какие размеры приняло народное бедствие. Евгений потрясен увиденным:

. Вид ужасный!
Всё перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено;
Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты; кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются...

В довершение всего — погибель Параши, всего, что связывало героя с жизнью и давало ему надежду на счастье. Мера страданий Евгения превзошла его силы: «его смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял».

Общие страдания сконцентрированы в лице героя до предела. Но только теперь, когда страдания Евгения стали невыносимы, в нем внезапно страшно прояснились мысли: он нашел виновника бедствий. И в ком же? Во всеобщем кумире, в Петре! Это — смело, дерзко, необычайно!

Перед нами новый Евгений. Своими страданиями он поднят на такую высоту, что вправе встать лицом к лицу с властелином судеб и взглянуть на него не с подобострастием коленопреклоненного почитателя, а критически оценивающим взором.

Под ударами потрясающих бедствий растет личность героя поэмы: здесь выявляется подлинный пушкинский гуманизм, открывающий в маленьком человеке трагическое величие. Поэтому так органически сливается автор свою страстно-вдохновенную речь и мысль с тревожной думой героя, вновь увидевшего перед собой «Кумира на бронзовом коне».

Частная, незаметная жизнь Евгения вобрала в себя жизнь всего страждущего, униженного, покинутого на волю жестоких судеб человечества. И в мгновенном прозрении своем Евгений очнулся от векового гипноза имени Петра, пелена с его глаз упала, и он очутился лицом к лицу с «горделивым истуканом». Тогда-то с его уст и сорвались слова ненависти и угрозы грядущего возмездия.

В «восстании» Евгения — не крик частного принципа против исторической закономерности, а справедливое возмущение тех, чья жизнь соткана из страданий и мук и отдана во власть историческому Молоху. В этом «восстании» не бунт эгоистической личности, а пробуждение новых общественных сил, погибающих под игом «рока самовластья».

В прозрении «бедного безумца» гениальный поэт пророчит появление на арене истории новых социальных сил, в которых ищет воплощения грозная сторона самой исторической необходимости. И это понятно, так как работа над «Медным всадником» протекала в тот момент, когда Пушкин обдумывал историю Емельяна Пугачева.

Против Медного всадника бунтует не частный принцип, не узенький идеал эгоистической мещанской личности; против него восстает сама историческая закономерность, ищущая проявления на новом пути общественно-исторического развития.

Об этом пути общественно-исторического развития Пушкин особенно напряженно думал в 30-е годы, после неудачи выступления декабристов и ввиду большого подъема освободительного движения как в России, так и за ее пределами. Он старался увидеть и понять этот путь, когда собирал материалы по истории пугачевского восстания и когда обдумывал свою работу об истории Петра. Мысль поэта, всё более зорко отмечавшая в Петре наряду с мудростью гения жестокость и самодурство «нетерпеливого помещика», всё более и более сосредоточивалась на выяснении возможностей народных масс в решающих акциях исторического грядущего. Не потому ли личность бунтующего Евгения так высоко поднята в поэме, славящей Петра? Бунт и прозрение Евгения — это пророчество, поэтическое предчувствие невиданных далей, громадных исторических перспектив.

И сколько боли, грусти, скорби в каждом слове поэта о смирении героя, о наступлении Медного всадника на взбунтовавшегося страдальца, о наступлении истукана на человека!

Сознание «необъятной силы» «кумира» и мысль о трагическом завершении всех попыток борьбы с самовластьем присутствуют в той щемящей печали Пушкина, которой овевана фигура несчастного протестанта, гонимого манией преследования, этой страшной болезнью эпох жестокого деспотизма. Смирение героя перед неотвратимой, фантастически-чудовищной и беспощадной силой тем более трагично, чем яснее выступает его неизбежность.

Сторонники традиционной точки зрения на поэму не могут не чувствовать всего огромного социально-философского смысла, заложенного гениальным поэтом в изображение бунта маленького человека против Медного всадника. Д. Д. Благой хорошо говорит: «восклицание-угроза Евгения — прозрение в далекое будущее».¹ Но как же представляется это «далекое будущее», прозреваемое поэтом, если Евгений, по мнению Д. Д. Благого, как и других сторонников традиционной трактовки «Медного всадника», олицетворяет частный, эгоистический интерес, противостоящий «общему», исторической необходимости? Что же это за прозрение, если этот же Благой уверен, что Пушкин зовет нас «жить и действовать во имя „общего“, а не во имя „частного“, идти путями Петра, а не путем Евгения».² Узкое представление об идейном содержании поэмы приводит к тому, что, с одной стороны, нельзя не признать в бунте Евгения действительно великих прозрений поэта, а с другой стороны, приходится всячески принижать и отвергать мысли и чувства Евгения. Печальное противоречие! Но его даже не замечают сторонники традиционной точки зрения, не замечают, впадая в это противоречие поминутно и на каждом шагу.

Образ Евгения, как и образ Петра, имеет не только социально-историческое, но и общечеловеческое значение, выходящее за чисто национальные рамки. В его судьбе отражены судьбы бесчисленного множества людей, вынесших на своих плечах века цивилизации, осуществленной в досоциалистические эпохи исторического развития. С этой точки зрения всё повествование в поэме можно рассматривать как своеобразное движение от Петра, воплотившего в себе творящую волю человека, к Евгению, сосредоточившему в себе все беды и муки не защищенного от стихий и угнетения человечества. По мере движения от одного полюса к другому тон повествования становится всё печальнее и безотраднее. Заканчивается поэма унылой картиной пустынного острова. Однако теперь на нелюдимом острове мы видим не Его, великого зиждителя, налагающего властную руку человека на природу, а многострадального Евгения, закончившего здесь свой безотрадный век. Где раньше чернели избы, приют убогого чухонца, теперь виднеется, «как черный куст», ветхий домишко, разрушенный наводнением. Где сто лет назад сидел, бывало, финский рыбовод, «печальный пасынок природы», там теперь нашел последний приют обезумевший от несчастий сын цивилизации.

И соответственно этому восторженно-патетическое «Вступление» сменилось под конец бесконечно грустным эпилогом: культура и цивилизация продвинулись несказанно вперед, но лучше ли стало оттого, что «печальный пасынок природы» сменился «бедным, бедным Евгением»?

Это общее эмоциональное движение поэмы своеобразным аккордом проявилось еще во «Вступлении», где ликующая патетика сменяется безмерно грустными заключительными стихами, которыми совершенно неожиданно завершается бурный дифирамб творенью Петра.

¹ Д. Д. Благой. Мастерство Пушкина, стр. 219.

² Там же, стр. 222.

Такое эмоциональное движение произведения помогает Пушкину в поэтической форме совершить свой суд над жизнью, проникнутой суровыми и трагическими противоречиями.

3

Белинский правильно указывал, что весь смысл поэмы Пушкина заключается в беспрестанном столкновении несчастного героя с Медным всадником. Но сам Белинский не мог дойти до сокровенной сути этого смысла. Не мог он этого сделать не по недостатку пронизательности, а ввиду непреодолимых обстоятельств времени. Стоит ли говорить о том, что социально-политические условия эпохи никак не благоприятствовали правде о «Медном всаднике»? Но были и другие причины. Не раз уже отмечалось (например, В. Брюсовым, И. Сергиевским), что под руками гениального критика был извращенный цензурой и Жуковским текст поэмы. Правда, от взора критика не ускользнул важный изъян в тексте — отсутствие слов Евгения, обращенных к Медному всаднику. Белинский признал, что без них всё произведение кажется «каким-то странным» и что его идея выражена не вполне ясно, смутно и неопределенно. Критик условился с читателем, что в поэме пропущены какие-то слова. Но какие, этого Белинский не знал и не мог знать.¹ Не знал он и большого отрывка произведения, начинающегося со слов: «Того, чьей волей роковой» до слов: «На высоте уздой железной Россию поднял на дыбы?» Поэтому он писал, что в поэме видна «горестная участь личности, страдающей как бы (!) вследствие избрания места для новой столицы».² Не знал Белинский и определений, данных поэтом Медному всаднику: «кумир», «горделивый истукан», равно как не знал и всего описания бунтующих чувств Евгения перед ликом «горделивого истукана».

Легко понять, как должно было сказаться на критической оценке поэмы такое обстоятельство, когда критик вместо стихов:

Того, чьей волей роковой,
Над морем город основался...
Ужасен он в окрестной мгле! —

читал:

И с распростертою рукой
Как будто градом любовался.

вместо:

По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь —

читал:

По членам холод пробежал,
И вздрогнул он;

вместо:

...Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,

¹ Некоторые исследователи, видимо, не доверяя гению Белинского, склонны думать, что Белинский знал подлинный пушкинский текст. От кого? — от Краевского. При этом ссылаются на статью Н. И. Мордовченко «В. Г. Белинский в работе над текстами Пушкина» (Литературный архив, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 297—301). Но в статье Мордовченко говорится о том, что Белинский знал «Послание к Чадаеву» и несколько других стихов; причем два стихотворения непушкинские он счел за пушкинские. Кроме того, Белинский слышал, что у Пушкина есть работа о Петре Первом, которой хватит на целый том. Мордовченко полагал, что та тетрадь «Отечественных записок», где находились ставшие известными критику стихотворения, есть не что иное, как тетрадь Краевского; но в этой тетради «Медного всадника» не было.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 547.

Как обуянный силой черной,
 «Добро, строитель чудотворный! —
 Шепнул он, злобно задрожав, —
 Ужо тебе! ..» —

читал:

...и мрачен сгал
 Пред дивным русским великаном.
 И перст свой на него подняв,
 Задумался.

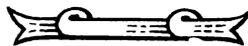
Белинский не знал о подмене пушкинского текста, а она, как видим, состояла в том, что устраняла сложное и противоречивое изображение облика Петра, который в новой редакции поэмы только воспевался и прославлялся. В духе исправленного Жуковским текста Белинский и истолковал поэму «Медный всадник» как «Петриаду», а образ Петра лишь как олицетворение разумной воли, за которой стоит историческая необходимость. Естественно, что поражение героя в столкновении с Медным всадником должно было быть понято как неизбежное торжество общего над частным, как оправданное смирение частного перед силой исторической необходимости.

Следует учесть также и то, что во многом позиция Белинского, рассматривающего поэму как «апофеозу» Петра, определялась задачами той страстной борьбы, которую критик вел против азиатчины за всесторонний прогресс России. Не забудем, что против него вели ожесточенную борьбу славянофилы, которые настаивали на необходимости вернуть Россию к допетровским временам и всячески охаивали дело великого преобразователя.

Но если Белинский был вполне прав, оценивая идейное содержание поэмы на основе фальсифицированного текста (притом же в специфических условиях своего времени) как выражение торжества общего над частным, как прославление исторической необходимости петровских реформ, то этого нельзя сказать о наших исследователях Пушкина.

Наличие подлинного пушкинского текста, современное состояние пушкиноведения, новые условия общественно-политической жизни, — всё это вместе взятое обязывает по-новому понять и оценить весь идейно-эмоциональный смысл гениального творения Пушкина.

И не следует пренебрегать словами самого Белинского, говорившего о том, что Пушкин принадлежит к вечно развивающимся явлениям, в которых каждая новая эпоха общественного развития открывает новый и особый смысл, недоступный сознанию предшествующих эпох. Это тем более верно, когда наследие Пушкина рассматривается в свете Октябрьской победы народных масс, в свете великого движения огромной страны по новым путям исторического развития.



ИЗ СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ Л. Н. ТОЛСТОГО

Когда исправить всё человечество, уничтожить все пороки и несчастья людские казалось удобоисполнимую вещью...

Л. Толстой. «Отрочество»

В биографии Толстого остаются в идейном отношении непроясненными годы его юности и, в частности, годы учения в Казанском университете; между тем это было время его душевного и умственного формирования — годы, когда он, по его собственным словам, «горячо отдавался всему». В одном из набросков к «Юности» говорится про «чудные незабвенные утра от 4 до 8 часов», когда Иртеньев «один сам с собой перебирал все свои бывшие впечатления, чувства, мысли, поверял, сравнивал их, делал из них новые выводы и по-своему перестраивал весь мир божий».¹ Эти слова не могли бы быть написаны, если бы Толстой сам не пережил подобных состояний. Какую же роль в умственном развитии юного Толстого сыграли годы жизни и учения в Казани? Дело не в отдельных фактах и «влияниях», а в эпохе, в том, чтобы уловить исторический смысл пережитых им в эти годы впечатлений, чувств и мыслей. Далеко не все факты такого рода учтены и продуманы. Остановимся на некоторых из них.

1

Осенью 1844 года Толстой поступил в Казанский университет «студентом своекоштного содержания по разделу арабско-турецкой словесности». Почему был выбран именно этот разряд философского факультета? На этот вопрос сам Толстой ответил в 1909 году Н. Н. Гусеву: чтобы «сделать впоследствии дипломатическую карьеру».² Однако почему из четырех братьев Толстых (Николай, Сергей, Дмитрий и Лев) именно последнему, младшему, была определена такая карьера? Что послужило основанием для такого решения и кто был его инициатором? Нет никаких данных, чтобы приписывать этот выбор самому Толстому. В «Отрочестве» Николенька Иртеньев рассказывает: «Приятели Володи называли меня дипломатом, потому что раз, после обеда у покойницы бабушки, она как-то при них, разговорившись о нашей будущности, сказала, что Володя будет военный, а что меня она надеется видеть дипломатом,

¹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 2, Гослитиздат, М.—Л., 1930, стр. 343. Курсив мой.— Б. Э. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

² Н. Н. Гусев. Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 160. То же самое Толстой сказал другому биографу, Н. Г. Молоствову, но прибавил, что дипломатическая карьера не вполне отвечала его «внутренним побуждениям» и что «был мотив более высокий» (Н. Г. Молоствов и П. А. Сергеенко. Л. Н. Толстой. Жизнь и творчество 1828—1908 гг. СПб., [1909], стр. 114).

в черном фраке и с прической à la соq, составлявшей, по ее мнению, необходимое условие дипломатического звания» (т. 2, стр. 70). В тексте «Юности» это прозвище осталось (например: «— Что это с нашим дипломатом сделалось? — сказал Дубков: — он, верно, решает теперь судьбу Европы»; т. 2, стр. 121), хотя Николенька поступил не на восточный, а на математический факультет — одно из следствий того «смещения правды с выдумкой», о котором Толстой говорит в своих воспоминаниях (т. 34, стр. 349).

Итак, решение сделать Толстого «дипломатом» было, вероятно, заранее подготовлено в семье, и одним из оснований для этого, помимо практических соображений, было наличие у него больших лингвистических способностей. Почему же, однако, при окончательном решении вопроса (в 1844 году) взоры семейного совета, во главе со старшим братом Николаем (недавно перешедшим из Московского университета в Казанский), обратились именно на восток? Что за странная идея была засадить шестнадцатилетнего графа Толстого за изучение турецкого и татарского языков?

В этом решении была своя историческая и политическая сторона. С начала 40-х годов особую популярность и злободневность заново приобрел так называемый «восточный вопрос». Недаром Лермонтов собирался ввести в свою «Сказку для детей» (1840) строфу со следующими стихами:

Меж тем о благе мира чуждых стран
Заботимся, хлопочем мы не в меру,
С Египтом новый сладил ли султан?
Что Тьер сказал — и что сказали Тьеру?
На всех набрел политики туман.

К середине 40-х годов международная острота «восточного вопроса» еще усилилась, и Николай I подготовил проект дележа «умирающей» Турции между Англией и Россией. Дело приняло настолько серьезный оборот, что весной 1844 года Николай I совершил поездку в Лондон для переговоров с королевой Викторией и министром иностранных дел графом Эбердином.¹ Так завязался сложный дипломатический узел, втянувший потом Россию в Крымскую войну, в которой Толстой принял близкое участие, хотя и не в качестве «дипломата». Выбор «восточного разряда» был, как видно, подсказан современностью. Вспомним, кстати, что в это же время Чернышевский занимался татарским языком и писал своему родственнику, студенту А. Ф. Раеву, 3 февраля 1844 года: «Если, однако, вы спросите меня только о моем желании, то я поехал бы (в Петербург. — Б. Э.) с величайшей радостью и именно на факультет восточных языков».² И это не было минутной затеей; осенью 1846 года, поступив на историко-филологический факультет Петербургского университета, Чернышевский пишет своему саратовскому учителю, ориенталисту Г. А. Саблукову: «Обстоятельства, известные Вам, не допустили меня избрать восточный факультет...»³ Этот своеобразный параллелизм не случаен: им подтверждается злободневность востоковедческих интересов.

Было и другое серьезное основание для выбора «восточного разряда», связанное с первым, но имеющее и самостоятельное значение. Судьба поселила осиротевших братьев Толстых в Казани, а Казань, расположенная «на рубеже Азии», имела свою историческую миссию, в свое время хорошо сформулированную Герценом, который по пути в ссылку

¹ А. Дебидур. Дипломатическая история Европы, т. I. М., 1947, стр. 432.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, Гослитиздат, М., 1949, стр. 6.

³ Там же, стр. 71.

(в апреле 1835 года) провел три дня в Казани: «Вообще значение Казани велико,— писал он в очерке «Письмо из провинции» (1836).— Ежели России назначено, как провидел великий Петр, перенести Запад в Азию и знакомить Европу с Востоком, то нет сомнения, что Казань — главный караван-сарай на пути идей европейских в Азию и характера азиатского в Европу. Это выразумел Казанский университет. Ежели бы он ограничил свое призвание распространением одной европейской науки, значение его осталось бы второстепенным; он долго не мог бы догнать не только германские университеты, но наши, например Московский и Дерптский; а теперь он стоит рядом с ними, заняв самобытное место, принадлежащее ему по месту рождения. На его кафедрах преподаются в обширном объеме восточные литературы, и преподаются часто азиатцами; в его музеях больше одежды, рукописей, древностей, монет китайских, маньчжурских, тибетских, нежели европейских». Герцен называет Казань городом «двуначальным — европейско-азиатским».¹

Толстой приехал в Казань осенью 1841 года; как раз в это время в Петербурге вышла французская книга о Казани, написанная лектором английского языка в Казанском университете Э. Турнерелли: «Казань и ее обитатели»; она имела политическую окраску и была сочинена, вероятно, по указанию свыше (с посвящением министру народного просвещения С. С. Уварову).² Нет сомнения, что эта книга была прочитана в семье Толстого, тем более, что сделанное в этой книге описание нравов казанского общества вызвало тогда большой шум. По словам Турнерелли, Казанский университет может соперничать с самыми знаменитыми европейскими университетами, а его восточное отделение превосходит все существующие. «Кроме многочисленных профессоров,— писал он,— большинство которых хорошо известно в Европе и лекции которых дают теоретическое представление о восточных языках, к услугам студентов имеется то, чего недостает европейским университетам: обширное поле для практического пользования этими языками. Казань — единственный город в мире, обладающий университетом, в который стекается такое количество персов, монголов, турок, татар, армян и проч.». Такая пышная реклама могла, помимо всего прочего, повлиять на выбор факультета, особенно при том внимании к дипломатической карьере, которое утвердилось у Толстых и при той популярности «восточного вопроса», о которой говорилось выше. Однако очень скоро обнаружилось, что выбор сделан ошибочно: Толстой восточными языками не занимался и к переходным экзаменам (весной 1845 года) допущен не был. Осенью того же года он подал прошение, начинавшееся словами: «По желанию моему и совету

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 132, 133.

² Turnerelli, Edward P. Kazan et ses habitants. Esquisses historiques, pittoresques et descriptives, St.-Petersbourg. 1841. Впоследствии, во время Крымской войны, эта книга вышла в Лондоне на английском языке в новом, расширенном издании: Russia on the border of Asia. Kazan, the ancient capital of the tartar Khans. London, 1854, 2 vol. А. И. Михайловский сообщает: «В Казани Э. П. (Турнерелли.— Б. Э.) пробыл недолго: вследствие неудовольствия с представителями местного общества из-за своей сенсационной книги „Kazan et ses habitants“, он 13 сентября 1844 года был, по прошению, уволен от службы при университете, с перемещением на должность учителя английского языка при Морском кадетском корпусе в С.-Петербурге» (Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета, ч. I. Казань, 1904, стр. 253). В 1855 году Турнерелли издал в Лондоне политическую книжку под заглавием: What I know of the late emperor Nicholas and his family («Что я знаю о покойном императоре Николае и о его семье») — сплошной панегирик Николаю I. О Турнерелли и его зарисовках Казани есть очерк П. Дульского: Э. П. Турнерелли. Издание автора. Казань, 1924 (напечатано в количестве 500 пронумерованных экземпляров).

родственников имею намерение переменить Факультет Восточной Словесности на Юридический» (т. 59, стр. 9). Ректор Н. И. Лобачевский выразил согласие на этот переход, и Толстой в октябре 1845 года был зачислен в студенты юридического факультета. Сообщая об этом «тетеньке» Т. А. Ергольской, он сделал интересное пояснение: «Я нахожу, что приложение этой науки к нашей частной жизни делается легче и естественнее любой другой» (т. 59, стр. 10). Есть основания думать, что решение перейти на юридический факультет было принято не без связи с появлением в Казанском университете весной 1845 года нового профессора гражданского права — Дмитрия Ивановича Мейера.

2

Толстой стал делиться воспоминаниями о своей казанской жизни только на старости лет; это объясняется не бедностью юношеских впечатлений, а их сложностью. Юность Толстого (если взглянуть на нее в последовательности событий, а не с высоты будущего) была очень трудной. Он рано остался сиротой и уже в отрочестве пережил много горьких обид, недоумений и разочарований; следующие годы были заполнены, как он сам говорит, «горячечной» внутренней работой, от которой не осталось никаких внешних следов. Как же можно вспоминать эту отвлеченную умственную работу, ушедшую вместе с юностью? Толстой пробовал восстановить ее содержание, но это оказалось невозможным, и писание «Юности» было прервано в 1857 году. Только спустя тридцать с лишком лет, в связи с приездом в Ясную Поляну Р. Левенфельда в 1890 году, Толстой вернулся к воспоминаниям о казанском периоде жизни — и в частности к вопросу о своих университетских занятиях. В написанной Левенфельдом биографии впервые сказано о Д. И. Мейере и, что важнее всего, со слов самого Толстого. «Во всем Казанском университете,— говорит Левенфельд,— был только один симпатичный Толстому профессор,— это был профессор гражданского права Мейер, имевший сильное влияние на Льва Николаевича. Мейер предложил Толстому столь интересную тему для сочинения, что Толстой ушел в эту работу, перестал заниматься остальными факультетскими предметами и не готовился к экзаменам. Сравнение проекта Екатерининского „Наказа“ с „Духом законов“ Монтескье — такова была тема, которой в течение года Толстой посвящал всё свое время».¹

В 1904 году Толстой, просматривая составленную П. И. Бирюковым биографию, сделал ряд вставок и исправлений; в главу о казанской жизни он вписал несколько слов о заданной Мейером работе («эта работа очень заняла меня»), а в беседе с А. Б. Гольденвейзером (26 июня 1904 года) сказал: «...когда я был в Казани в университете, я первый год, действительно, ничего не делал. На второй год (1845/1846.— Б. Э.) я стал заниматься. Тогда там был профессор Мейер, который заинтересовался мною и дал мне работу — сравнение „Наказа“ Екатерины с „Esprit des lois“ Монтескье. И я помню, меня эта работа увлекла; я уехал в деревню (летом 1846 года.— Б. Э.), стал читать Монтескье, это чтение открыло мне бесконечные горизонты; я стал читать Руссо и бросил университет, именно потому, что захотел заниматься».²

Из всего этого с несомненностью следует, что Д. И. Мейер сыграл очень большую роль в истории умственного развития юного Толстого.

¹ Р. Левенфельд. Граф Лев Толстой, его жизнь, произведения и миросозерцание. Перевод с немецкого С. Шклявера. СПб., 1896, стр. 27.

² А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. 1. М., 1922, стр. 134.

Возможно даже, что решение бросить университет и уехать в деревню, чтобы улучшить положение своих крестьян, возникло не без влияния Мейера. Однако и характер, и степень этого влияния остаются неясными, потому что не определена общественная личность Мейера. Какова была его позиция в отношении коренных вопросов русской общественной и государственной жизни 40-х годов? К какому лагерю примыкал он в самом жгучем вопросе того времени — в вопросе о крепостном праве? У Толстого это не раскрыто, и естественно: он знал Мейера только в ранней юности и смотрел на него только как на ученого; он и впоследствии не мог бы более или менее точно определить, в чем именно сказалось влияние этого профессора на его мышление и поведение в студенческие годы. Это — дело историка, биографа, имеющего возможность учесть и проанализировать всю сумму фактов, мнений и материалов. В отношении Мейера это не сделано, а между тем он заслуживает внимания не только как университетский учитель Толстого, но и как крупный общественный деятель. В комментарии к статье Чернышевского «О способах выкупа крепостных крестьян» (1858) о Мейере сказано кратко: «либеральный профессор, юрист, буржуазный просветитель».¹ Так ли это?

Д. И. Мейеру было всего 26 лет, когда он, весной 1845 года, появился в Казанском университете в скромной роли «исправляющего должность адъюнкта». Несмотря на строгость требований, он быстро завоевал себе популярность как талантливый лектор и педагог; но вряд ли студенты могли тогда знать, что его назначение в Казань было своего рода политической высылкой за слишком вольные взгляды. В те годы Казань нередко служила местом для такого рода «негласных» ссылок.

Мейер был воспитанником петербургского Главного педагогического института; по окончании его он в числе наиболее одаренных студентов был командирован в Германию. Через два с половиной года он вернулся в Петербург и в январе 1845 года прочитал перед конференцией института пробную лекцию. Характерно, что темой для этой лекции Мейер выбрал не какой-нибудь отвлеченный вопрос из области государственного права (по примеру германской «исторической школы», с трудами которой он знакомился за границей), а очень жизненный, злободневный вопрос, взятый из русской действительности и прямо связанный с вопросом о положении крестьянства: «О гражданских отношениях обязанных крестьян». Указом от 2 апреля 1842 года помещикам было предоставлено право «по доброй воле» переводить своих крепостных на положение так называемых «свободных хлебопашцев», с земельными наделами, но с целым рядом соразмерных повинностей. В своей речи на заседании Государственного совета Николай I заявил, что этот закон «без всяких крутых переворотов, без вида даже нововведения, дает каждому благонамеренному владельцу средства улучшить положение его крестьян. . .»² На деле указ 1842 года не внес никаких серьезных улучшений — тем более, что при многочисленных попытках воспользоваться им власти чинили всевозможные препятствия. Однако появление указа возбудило много толков и вызвало большое количество «записок» по крестьянскому вопросу. В этой связи, очевидно, и возникла тема пробной лекции Мейера. Гражданское право было выбрано им, скорее всего, именно потому, что оно прямо соприкасалось с бытом и давало множество поводов для изучения русской социальной действительности и даже для воздействия на нее, между тем как занятия вопросами государственного права в условиях русского полицейского режима приобретали совершенно от-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. V, 1950, стр. 927.

² М. Полиевктов. Николай I. Биография и обзор царствования. М., 1918, стр. 313.

влеченный, ультраакадемический характер или, еще того хуже, превращались в систему оправдания и возвеличения этого режима.

Лекция Мейера имела крупный успех — не только научный, но и общественный: она была проникнута резко выраженным демократизмом. Это не понравилось высшему начальству: «Можно было думать, — пишет профессор гражданского права Г. Ф. Шершеневич, — что здесь, в институте, Мейер, его питомец, и устроится преподавателем, но 15 февраля того же (1845) года Д. И. назначается исправляющим должность адъюнкта в Казанский университет».¹

Мейер был немногим старше своих казанских учеников, но влияние его было огромно. Тот же Г. Ф. Шершеневич говорит: «Студенты Казанского университета выносили из его лекций такую массу знаний, какой не получали в ту эпоху нигде слушатели. Кроме обширного материала, расположенного в строго научной системе, лекции Мейера были проникнуты тем гуманным характером, тою смелостью чувства, которые должны были увлекательным образом действовать на учеников. Когда в 40-х годах с кафедры раздается голос протеста против крепостничества, чиновничьего взяточничества, против различия в правах по сословиям и вероисповеданиям — приходится заключить, что профессор обладал значительным гражданским мужеством. Смелое слово учителя не оставалось без влияния на учеников: известен случай, когда один из учеников Мейера отказался от выгодной покупки крепостных именно под влиянием впечатления, вынесенного из университета. . .»²

К этой характеристике, сделанной на основе чужих воспоминаний, надо прибавить другую, написанную А. Н. Пыпиным (будущим историком литературы), поступившим в 1849 году на словесный факультет Казанского университета: «Среди своих сотоварищей это был профессор нового типа: как говорят, талантливый и тонкий юрист, он был также очень образованный человек, и на его лекции студенты шли толпами, между прочим из других факультетов: изложение своей науки он соединял с объяснениями, взятыми из современной европейской и русской жизни и литературы; его юридическое учение было вместе учение нравственное; лично мягкий в своей манере, он был строгим в своих принципах, — характер, к сожалению, довольно редкий в тогдашних университетах».³ Прибавим к этой цитате слова о Мейере, сказанные товарищем Толстого по Казанскому университету В. Н. Назарьевым: «В высшей степени нервный и болезненный, он был одним из тех мечтателей, которых не исправляют неудачи и жизненный опыт. Его вера в лучшее, в торжество правды, доходившая до фанатизма, была искренна и не лишена какого-то поэтического оттенка. В этом хилом теле жила сильная и выносливая натура, решительно не способная отделять свое личное благо от блага общего. Он жил ожиданием близкого обновления нашей общественной жизни, неизбежной полноправности миллионов русских людей и пророчил множество благ от свободного труда и упразднения крепостного права».⁴

Нравственный облик Мейера рисуется на основании этих характеристик достаточно ясно; тем более важно уточнить его идейные позиции и связи, его общественно-исторический облик. Некоторый свет бросают на это воспоминания казанского студента (впоследствии — историка и

¹ Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета, ч. II. Казань, 1904, стр. 45.

² Там же, стр. 47.

³ А. Н. Пыпин. Мои заметки. М., 1910, стр. 31.

⁴ В. Назарьев. Жизнь и люди былого времени. «Исторический вестник», 1890, т. XLII, № 11, стр. 718. Курсив мой, — Б. Э.

академика) П. П. Пекарского, дающие право связать Мейера с кругом Белинского и с передовой журналистикой тех лет. Пекарский рассказывает: «Тогдашние „Отечественные записки“ читались с большою охотою студентами, которые были в восторге от Гоголя и осыпали насмешками „Москвитянина“, сидевшего тогда в критическом отделе восставать против „Отечественных записок“. Критики (критические статьи.— Б. Э.) последнего журнала, напротив, находили такое одобрение, что целые страницы разборов многим известны были почти наизусть. Однако студенты не знали автора их и, в провинциальной наивности, уверены были, что нравившиеся им критические статьи написаны самим редактором „Отечественных записок“ (А. А. Краевским.— Б. Э.). Мейер вывел из заблуждения студентов, рассказав с большим увлечением, что за человек был Белинский, автор неподписанных критик, и какое значение имеет он для нашей литературы».¹ Интересно, что Пекарский запомнил и считал нужным отметить особое «увлечение», с которым Мейер говорил студентам о Белинском; эта деталь многозначительна.

Предположение о близкой идейной связи Мейера с кругом Белинского можно подкрепить еще некоторыми фактами — известными, но недостаточно оцененными. В 1855 году в Казани появилась брошюра Мейера — «О значении практики в системе современного юридического образования». Сочетание теории с практикой было характерным педагогическим методом Мейера. Г. Ф. Шершеневич говорит: «Убежденный в необходимости облегчить студентам резкий переход от университетской науки к жизни, Мейер устраивает юридическую „клинику“, где, подобно римскому юристу, в присутствии учеников дает консультации всем желающим».² Естественно было бы, чтобы отзыв о такой специальной (и пригом изданной в провинции) книжке был помещен в каком-нибудь специальном издании; в действительности рецензия на нее появилась в «Современнике» (1855, № 12); мало того: ее автором был Чернышевский. Это, конечно, не было простой случайностью: Чернышевский не писал бы этой рецензии, если бы им не руководила особая заинтересованность в ее авторе как общественном деятеле.

Из первых слов рецензии видно, что имя Мейера было хорошо знакомо Чернышевскому: он называет автора брошюры «одним из лучших наших профессоров правоведения». Дальнейшие слова открывают самый замысел рецензии — самую ее тему: «Цель университетского преподавания у нас состоит не столько в том, чтобы образовать так называемых дельцов, . . . сколько в том, чтобы в молодых людях, намеревающихся посвятить себя службе, поселить возвышенные и непоколебимые убеждения о святости, ненарушимости права, развить в них широкий взгляд на основные, неприкосновенные начала права, из которых должны вытекать все бесчисленные частные законодательные постановления, составляющие только приложение основных начал права к данным историческим обстоятельствам народной жизни. Вся ученая и педагогическая деятельность г. Мейера ручается за то, что он именно так смотрит на вопрос».³ Смысл последней фразы станет вполне ясным, если мы учтем, что как раз в это время Мейер, после ряда неудачных попыток вырваться из Казани, приехал в Петербург, чтобы добиться назначения на освободившуюся в Петербургском университете кафедру гражданского права. Про-

¹ П. П. П е к а р с к и й. Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере. Сборник «Братчина», Казань, 1859, стр. 215. О Пекарском см.: М. В. Машкова. П. П. Пекарский. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1957.

² Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета, ч. II, стр. 47.

³ Н. Г. Ч е р н ы ш е в с к и й, Полное собрание сочинений, т. II, 1949, стр. 782—783.

исшедшие после Крымской войны и смерти Николая I перемены позволяли надеяться на благополучное решение вопроса, но дело с оформлением затягивалось,¹ и «Современник», очевидно, решил поднять голос в пользу Мейера. В общественной атмосфере 1855—1856 годов этот голос мог прозвучать достаточно сильно.

Дело этим не ограничивается: рецензия Чернышевского (и особенно последняя фраза приведенной цитаты) свидетельствует как о личном его знакомстве с Мейером, так и о том, что деятельность Мейера была ему давно и хорошо известна. Ничего неожиданного в этом нет. Выше мы привели характеристику Мейера, сделанную А. Н. Пыпиным, двоюродным братом и в те годы близким другом Чернышевского. Нет сомнения, что Чернышевский уже тогда, в 1849—1850-х годах слышал восторженных отзывы о Мейере, а затем, в 1851 году, став учителем Саратовской гимназии, он бывал в Казани и мог сам слушать его лекции. Итак, рецензия была написана с тем, чтобы не только помочь Мейеру занять кафедру гражданского права в Петербургском университете, но и приобрести в его лице нового сотрудника «Современника» — талантливого, честного и убежденного демократа.

Вопрос об отношении Чернышевского к Мейеру этим не исчерпывается. В декабре 1855 года состоялось назначение Мейера в Петербургский университет, а 18 января 1856 года он умер от чахотки. «Современник» откликнулся на эту смерть не обычным некрологом с традиционными для этого жанра и поэтому неубедительными похвалами, а иначе — несравненно более многозначительно и полновесно. В 1857 году, в июньском номере, появилась большая статья Чернышевского о «Губернских очерках» Щедрина; в эту статью вставлена (именно «вставлена») общественная характеристика Мейера, при этом использовано то, что «Губернские очерки» содержат много фактов и сцен, рисующих ужасающее положение «гражданского права» в России. Чернышевский говорит о Мейере в самых высоких выражениях — как об исключительном человеке, «все силы которого были посвящены благу его родины». «Дмитрий Иванович Мейер,— пишет он,— скончавшийся в Петербурге в начале прошлого года профессором здешнего университета, около десяти лет занимал кафедру гражданских законов в Казанском университете. Постоянную мыслию его было улучшение нашего юридического быта силою знания и чести. Здесь не место говорить о его трудах по званию профессора, о его чрезвычайно сильном благотворном влиянии на слушателей, которые все на всю жизнь сохранили благоговение к его памяти. Цель нашего рассказа требует только заметить, что задушевным его стремлением было соединение юридической науки с юридической практикой. Он устроил при своих лекциях в университете консультацию и сам занимался ведением судебных дел, разумеется, без всякого вознаграждения (это был человек героического самоотвержения), с целью показать своим воспитанникам на практике, как надобно вести судебные дела». Следует рассказ о деле одного казанского купца, объявившего себя банкротом: несмотря на все старания купца Мейер остался неподкупным и доказал злостность объявленного банкротства. Весь этот своеобразный «некролог» заканчивается словами: «Такие люди, как Мейер, составляют редкое исключение во всяком обществе в каждое время. Их пример, конечно, самым благотворным образом действует на каждого, кто вступает в близкие

¹ Бумага от попечителя к ректору с предложением дать «надлежащий ход» делу о перемещении Мейера из Казанского университета в С.-Петербургский датирована 5 сентября 1855 года, а самое перемещение было утверждено министром народного просвещения только 8 декабря (Государственный исторический архив Ленинградской области, фонд № 13, дело № 5541).

отношения с ними. Сила их личности такова, что для человека, вовлеченного в сферу ее действия, уравновешивается, часто даже превосмогается влиянием ее влияния всех других обстоятельств, действующих в противоположном направлении».¹

И это еще не всё. В том же 1857 году в Казани вышло посмертное издание лекций Мейера, записанных студентами: «Очерк русского вексельного права». Как раньше Чернышевский воспользовался появлением брошюры Мейера, чтобы сделать его имя более известным в петербургском ученом мире, так теперь он решил воспользоваться изданием лекций, чтобы увековечить память этого замечательного человека, не успевшего сделать и половины того, что он мог, и оставшегося почти неизвестным. То, что написал на этот раз Чернышевский, нельзя назвать «некрологом», — это торжественный и скорбный реквием. Чернышевский называет Мейера одним из «героев гражданской жизни» — «тех героев, о которых не вспоминает без благоговения ни один знавший их человек, на какое бы поприще деятельности ни поставила их судьба». Эти высокие слова Чернышевский подкрепляет сравнением Мейера с такими историческими деятелями, как Вашингтон — «редкое явление не только по своей непреклонной честности и великим талантам, но и потому, что одинаково ревностно исполнял свою обязанность в самых неважных положениях, между тем как собственно был создан только для верховного управления делами целой нации». Последние слова в применении к Мейеру звучат несколько неожиданно, но Чернышевский сказал их недаром. «Вы говорите о героях, — пишет он дальше, — есть они и между нами. Да, есть у нас люди, которыми может гордиться земля наша. Но... зачем они погибают обыкновенно так рано? И по какому печальному совпадению обстоятельств слишком часто погибают они именно в то время, когда всего более становились полезными?» И дальше о Мейере: «Из темной Казани Мейер переведен в Петербург. Вот теперь-то на всю страну нашу расширится влияние его деятельности... теперь-то быстро прославится он, доселе почти безвестный... скоро, быть может, призовут его от кафедры к участию в государственной деятельности, как призвали его предшественника по кафедре».²

Чернышевский не употреблял высоких слов даром. Он, очевидно, хорошо знал Мейера и считал его человеком, продолжающим героические традиции старшего поколения — людей типа Белинского, Герцена, Грановского. Надо было поднять народ на борьбу против крепостнического строя — и Чернышевский, как идейный «руководитель своей нации в общественной жизни»,³ подбирает нужных для этого ответственного дела людей. Как видно, одно из первых мест он отводил Мейеру — истинному демократу, «герою гражданской жизни».

Вернемся к Казани и к юности Толстого. Каковы были те «бесконечные горизонты», которые открылись перед ним благодаря советам Мейера?

Толстой не принадлежал к числу его близких учеников, но это не помешало Мейеру обратить на него пристальное внимание и заинтересоваться им. П. Пекарский приводит слова, сказанные Мейером о Толстом: «Сегодня я его экзаменовал и заметил, что у него вовсе нет охоты заниматься; а это жаль: у него такие выразительные черты и такие умные глаза, что я убежден, что, при доброй воле и самостоятельности, он

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, 1948, стр. 286, 288. Первоначально — «Современник», 1857, № 6.

² Там же, стр. 670—672. Первоначально — «Современник», 1857, № 8.

³ Из работы Чернышевского о Лессинге (т. IV, стр. 215), в которой он часто говорит не о Германии, а о России, и не о Лессинге, а о Белинском и о себе.

мог бы сделаться замечательным человеком».¹ Это сообщение заслуживает полного доверия, потому что оно появилось в 1859 году, когда имя Толстого (в тексте оно обозначено одной буквой Т.) еще не было прославленным. Пекарский привел эти слова в доказательство особой проницательности Мейера, делавшего иногда свои заключения о студентах по их наружности; однако в данном случае дело было, конечно, не только в чертах лица: Мейер понял, что перед ним юноша с серьезными общественно-философскими интересам

В литературе о Толстом некоторое время держалось мнение, будто казанские годы не были наполнены никаким существенным для его умственного роста содержанием; такому представлению особенно содействовала статья Н. П. Загоскина — «Граф Л. Н. Толстой и его студенческие годы».² На самом деле умственная жизнь юного Толстого (как это видно и по его философским наброскам и по некоторым воспоминаниям о нем) была очень напряженной. Его товарищ по университету (в будущем историк литературы) Н. Н. Булич впоследствии вспоминал о встречах и беседах с ним: «Тогда мы вели серьезные разговоры, и всего больше о философии. Я изучал Спинозу, и помнится впечатление, произведенное на меня оригинальным умом Толстого».³ Брат Н. Н. Булича, К. Н. Булич, тоже студент Казанского университета в 1846—1850 годы, собирался дать в своих мемуарах (как сообщил Толстому его сын) «более правильное и верное изображение» Толстого в годы студенчества и этим исправить «некоторые односторонние и, так сказать, теоретические выводы, сделанные казанским профессором Загоскиным на основании дел университетского архива».⁴ Сам Толстой, вспоминая о своих студенческих годах, говорил: «Я горячо отдавался всему, читал бесконечное количество книг, но всё в одном и том же направлении». Этим «направлением» была философия, но не столько «умозрительная» (в Казани тогда процветало гегельянство), сколько практическая: «Легче написать 10 томов философии,— записывает он в дневнике 17 марта 1847 года,— чем приложить одно какое-нибудь начало к жизни» (т. 46, стр. 4).

Выше была высказана мысль, что решение перейти с восточного факультета на юридический было принято Толстым не без связи с появлением в Казани Мейера. В самом деле, слова о том, что приложение (в подлиннике — «l'application») науки о праве к нашей частной жизни («à notre vie privée») делается легче и естественнее любой другой, кажутся, после знакомства со взглядами Мейера, цитатой из его лекции или беседы. Следы влияния Мейера ясно видны и в работе над «Наказом» Екатерины. Толстой явно сочувствует республиканским идеям и упрекает Екатерину в том, что, заимствовав эти идеи у Монтескье («как справедливо замечает Мейер», добавляет он), она употребила их для оправдания деспотизма (т. 46, стр. 27). К влиянию Мейера восходит и упрек в том, что Екатерина все свое внимание отдала «публичному праву, то есть отношениям государства», и оставила в стороне право гражданское, то есть «отношения частных граждан». Надо думать, что

¹ П. Пекарский. Студенческие воспоминания о Д. И. Мейере. Сборник «Братчина», Казань, 1859, стр. 217.

² «Исторический вестник», 1894, т. LV, № 1.

³ Письмо Н. Булича к Н. Гроту от 10 января 1886 года (Е. Бобров. Из казанской старины. «Варшавские университетские известия», 1912, т. IX, стр. 67).

⁴ Цитировано по подлиннику в книге Н. Н. Гусева: Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. 1954, стр. 205. П. И. Бирюков ошибочно назвал статью Н. П. Загоскина «воспоминаниями»; Загоскин учился в Казанском университете в 70-х годах (род. в 1851 году). После Загоскина вопрос о студенческих годах Толстого был рассмотрен в статье Н. Н. Фирсова: Л. Н. Толстой в Казанском университете («Голос минувшего», 1915, № 12).

влиянию личности Мейера (как «героя гражданской жизни», по словам Чернышевского) обязана также своим появлением среди работы о «Наказе» следующая любопытная запись: «Во мне начинает проявляться страсть к наукам,— записывает Толстой 19 марта 1847 года,— хотя из страстей человека это есть благороднейшая, но не менее того я никогда не предамся ей односторонне, то есть совершенно убив чувство и не занимаясь приложением, единственно стремясь к образованию ума и наполнению памяти. Односторонность есть главная причина несчастий человека» (т. 46, стр. 7).¹ От этой записи уже не так далеко до решения бросить университет — перейти «от жизни студенческой к жизни помещичьей»; вполне возможно, что в этом смелом решении Толстого был отчасти повинен тот же Мейер, никак, конечно, не ожидавший таких последствий своего влияния. По словам Толстого, работа с «Наказом» и «Духом законов» открыла ему «новую область умственного самостоятельного труда».² Содержание этой «области» можно установить путем сопоставления источников. В сохранившихся планах «Юности» (т. 2, стр. 245, 297, 341) повторяются одни и те же решения, связанные с университетскими неудачами: «я еду в деревню, восторженные планы», «в деревню с планами составления философии и помещичества», «выхожу из университета, соединяю философию с практикой. Еду в Хабаровку хозяйничать». Прибавим к этому начало второй половины «Юности» — несомненное воспоминание о своей жизни после ухода из университета: «Передо мной открывалось бесконечное моральное совершенство, не подлежащее ни несчастьям, ни ошибкам, и ум с страстностью молодости принялся отыскивать пути к достижению этого совершенства» (т. 2, стр. 343).

Юный Толстой был проникнут «коренными убеждениями века» (по выражению В. А. Милютина), одно из которых (и самое главное) было — «идея о постоянном, постепенном, бесконечном совершенствовании человека». Бросив Казанский университет, он явился в Ясную Поляну не как «барин», а как социальный утопист, решивший «обеспечить счастье своих крестьян и свое» (т. 4, стр. 371). В «Утре помещика» изложена конкретная программа этой утопии («в форме помещичьей жизни» («Какая блестящая, счастливая будущность!»), а в предшествовавшем этому очерку наброске к «Роману русского помещика» есть слова, прямо указывающие на ее идейный первоисточник. После обхода деревни Нехлюдов возвращается домой в подавленном состоянии: «Сколько препятствий встречала единственная цель его жизни, которой он исключительно предался со всем жаром юношеского увлечения!.. На всё нужно время, а юность, у которой его больше всего впереди, не любит рассчитывать его, потому что не испытала еще его действий. Искоренить ложную рутину, нужно дождаться нового поколения и образовать его, уничтожить порок, основанный на бедности, нельзя — нужно вырвать его. *Дать занятия каждому по способности. Сколько труда, сколько случаев изменить справедливости*» (т. 4, стр. 355). Выделенные мною слова — цитата из учения сен-симонистов: «Всемирная ассоциация — вот наше будущее. Каждому по его способностям, каждой способности

¹ В брошюре «О значении практики в системе современного юридического образования» (Казань, 1855, стр. 10) Мейер много говорит о разладе между теорией и практикой и прибавляет: «Знание самолюбиво и односторонне, и человек нелегко убеждается, что сверх знания требуется еще умение применить его».

² П. И. Бирюков. Л. Н. Толстой. Биография, т. I. М., 1911, стр. 138.

по ее делам — вот новое право, которое заменит собою право завоевания и право рождения».¹

Таковы были «восторженные планы» и «бесконечные горизонты», открывавшиеся перед юным Толстым и заставившие его бросить университет. Конечно, он был обязан этими открытиями эпохе — тому воздуху, которым дышало «живущее поколение»,² но этим роль отдельных людей не умаляется, а увеличивается, поскольку их влияние получает смысл исторической закономерности. Мейер принадлежал к числу именно таких людей: «Сила их личности такова, — повторим мы слова Чернышевского, — что для человека, вовлеченного в сферу ее действия, уравнивается, часто даже превосмогается влиянием ее влияния всех других обстоятельств, действующих в противном направлении». Нет ли здесь прямого намека на Толстого, с которым Чернышевский встречался и беседовал в период его работы над «Юностью»? При восторженном отношении Чернышевского к Мейеру вполне возможно, что был разговор о влиянии этого замечательного человека на казанское студенчество и, в частности, на Толстого, принадлежавшего тогда к кругу так называемой «золотой молодежи».

Надо, однако, указать и на другого рода влияния или впечатления казанских лет, сохранившиеся в памяти Толстого и даже отразившиеся в его поздних художественных произведениях.

3

Дополняя и исправляя составленную П. И. Бирюковым биографию, Толстой вспомнил, что, будучи студентом юридического факультета, он интересовался не только гражданским правом, но и энциклопедией (или теорией) права.³ Он подтвердил это и в одной из последних статей — в «Письме о праве» (1909): «Я ведь сам был юристом и помню, как на втором курсе меня заинтересовала теория права, и я не для экзамена только начал изучать ее, думая, что найду в ней объяснение того, что мне казалось странным и неясным в устройстве жизни людей» (т. 38, стр. 60). Есть и другое подтверждение: на полугодовых испытаниях в январе 1847 года Толстой получил две четверки (все остальные отметки — двойки) — по энциклопедии права и по русскому государственному праву; обе четверки поставлены читавшим эти предметы молодым адъюнктом Антоном Григорьевичем Станиславским (1817—1883). Это был интересный и талантливый ученый. Г. Ф. Шершеневич говорит о нем: «Человек с широким образованием, притом поэт, Станиславский был далек от мысли пропагандировать мелочное исследование исторического материала. Его сочинения посвящены были истории права, но при этом он искал в прошедшем народной жизни объяснения явлений современного быта, а не довольствовался нагромождением архивных данных, как это делали многие германские последователи исторической школы, справедливо заслужившие упреки от своих противников».⁴

Курс энциклопедии права, прочитанный Станиславским в 1846/1847 учебном году, был построен на обширной философско-исторической ос-

¹ Изложение учения Сен-Симона (Предшественники научного социализма под общей редакцией акад. В. П. Волгина), перевод М. Е. Ландау, М.—Л., 1947, стр. 81.

² Я имею в виду интересные слова Толстого, сказанные им в статье «О народном образовании» (1861): «Всякий мыслитель выражает только то, что сознано его эпохой, и потому образование молодого поколения в смысле этого сознания совершенно излишне — сознание это уже присуще живущему поколению» (т. 8, стр. 8).

³ П. И. Бирюков. Л. Н. Толстой. Биография, т. I. 1911, стр. 132.

⁴ Г. Ф. Шершеневич. Наука гражданского права в России. Казань, 1893, стр. 34.

нове. Первая его часть была посвящена анализу и определению основных понятий: «отличительные свойства природы человека, из которых может быть выведено понятие о законе человеческом»; «воля в идее и в действительности; отсюда переход к понятию закона человеческого вообще и разделение его на закон *внешний*, *нравственный* и *религиозный*»; отношения права, морали и религии; формы развития права, субъект права, методы и способы изучения права. Во второй части излагались учения о праве в исторической последовательности — в том числе: философия права во Франции XVIII века (в особенности о Монтескье и Руссо), учения Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля.¹ Как видно, курс Станиславского был очень серьезным и самостоятельным, что в то время было большой редкостью.

А. Г. Станиславский был воспитанником Киевского университета; он очутился в Казани не по своей воле. В «Биографическом словаре профессоров и преподавателей Казанского университета» о нем сказано: «Воспитанник (с 1834 г.) университета св. Владимира. В 1839 г., вместе с тремя другими товарищами, перемещен, под особый надзор в Казанский университет, в котором 1 июня 1840 года и утвержден в степени кандидата юридических наук, с обязательством прослужить не менее десяти лет в великороссийских губерниях, с воспрещением въезда в губернии западные, — срок, который 15 сентября 1842 г. по высочайшему повелению сокращен Станиславскому и его товарищам, за отличные успехи и поведение, до шестилетнего».²

Сведения эти не вполне точные. 5 апреля 1839 года из Киевского университета в Казанский были «назначены» не четыре студента (вместе с А. Г. Станиславским), а восемь — все поляки: Ахиллес Росоловский, Антон Станиславский, Генрих Вольткович, Иосиф Бржозовский, Эдуард Цилли, Иосиф Варавский, Дионисий Ячевский, Станислав Стройновский.³ Все они были высланы под особый надзор в связи с делом польского революционера Шимона Конарского — участника восстания 1830 года, эмиссара польской демократической эмигрантской организации «Молодая Польша», основателя польской революционной газеты в Париже «Рóйнос» (1835), расстрелянного в Вильно 15 февраля 1839 года.⁴ Судьбы этих студентов сложились по-разному. А. Г. Станиславский защитил в 1842 году магистерскую диссертацию («Об актах укрепления прав на имущества»), а в 1851 году получил степень доктора юридических наук и был утвержден экстраординарным профессором Казанского университета по кафедре энциклопедии законове-

¹ Программа этого курса («Вопросы из энциклопедии законоведения»), подписанная Станиславским и датированная 14 апреля 1847 года, сохранилась в Центральном государственном архиве Татарской АССР (Казань), ф. 977; она была обнаружена мною вместе с другими университетскими делами этих лет (см. дальше), в бытность мою в Казани в 1947 году.

² Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета, ч. II, стр. 77.

³ Дело о назначенных по высочайшему повелению в Казанский университет студентов университета св. Владимира. Центральный государственный архив Татарской АССР (Казань), ф. 977, д. № 10 (Правление, от 6 мая 1839 года).

⁴ Кроме этой «поднадзорной» группы, из Киевского университета (вследствие «приостановления чтения лекций на один год») тогда же были переведены в Казанский еще 12 казеннокоштных воспитанников (тоже поляков) «для окончания курса наук». В 1840 году в Казанский университет были переведены 26 студентов из Виленской медико-хирургической академии (дело № 8502). Таким образом, в годы 1839—1840 в Казанском университете появилось 46 студентов-поляков из Киева и Вильно. В Государственном музее Татарской АССР (Казань) хранится интересный дневник одного из отправленных в Казань киевских студентов, Франца Залеского, на польском языке, с зарисовками казанских профессоров и студентов (1841—1846 годы), среди которых есть Бржозовский и Росоловский.

дения и государственных законов.¹ Ахиллес-Сильвестр Россоловский (математик), по окончании Казанского университета, служил в нем «хранителем музеев», а в 1844 году был отпущен на родину. Иосиф-Иоаким Бржозовский окончил юридический факультет в 1840 году, в 1842 году защитил магистерскую диссертацию («Историческое развитие русского законодательства по почтовой части», напечатано в «Юридическом сборнике, изд. Д. И. Мейером», Казань, 1855) и был назначен («в виде опыта») преподавателем финансового права, но в 1843 году получил разрешение вернуться на родину, в западный край. Дионисий Ячевский окончил университет в 1842 году, а в 1844 году был определен («с высочайшего соизволения») в драгунский в. к. Михаила Павловича полк, квартировавший в Курске. Иосиф Варавский в 1840 году был отдан в военную службу (вероятно, в виде наказания); то же самое произошло еще в 1839 году со Станиславом Стройновским. Судьба виленских студентов (поднадзорных) была хуже: их рассылали в качестве лекарей в отдаленные места — Сибирь и на Кавказ.²

Появление студентов-поляков из Киева и Вильно произвело сильное впечатление на казанскую молодежь и значительно повысило ее идейный уровень. В «Критико-биографическом словаре русских писателей и ученых» (С. А. Венгерова) напечатано автобиографическое письмо Н. Н. Булича — ответ на посланную ему анкету; отвечая на 7-й пункт («об умственных и общественных влияниях»), Булич говорит о казанских профессорах, и в том числе о Д. И. Мейере, «очень образованном и развитом человеке», которому он был много обязан в научном отношении. Далее Булич пишет: «В смысле более широких идеалов и воззрений я должен упомянуть о поляках, присланных в Казанский университет из Киевского после какой-то истории политического свойства. Я почти со всеми ими сблизился и скоро выучился от них по-польски. Доходили до нас слухи и отчасти французские брошюры социалистов; книг было много, доходили они легко; я получал *Revue de deux Mondes* без вырезок. А тут февраль 1848 года, увлекательная история жирондистов Ламартина, книга Минье, „История десяти лет“ Луи Блана — в подлиннике. Хорошие были годы!»³

Возникает естественный и важный для понимания юности Толстого вопрос: знал ли он о появлении в Казани польских студентов? Принято думать, что он жил в стороне от такого рода событий, что его юность проходила вообще вне политических и социальных веяний того времени. Факты говорят иное. В биографии Толстого, составленной Н. Г. Молоствовым и П. А. Сергеенко, есть особое замечание (к главе «Чопорный граф»): «Русоловский, Бжозовский, Ячевский. Вспоминая свою студенческую жизнь, Л. Н. Толстой, между прочим, передавал нам,

¹ Дальнейшую биографию Станиславского и список его работ см. в Биографическом словаре профессоров и преподавателей Казанского университета, ч. II, стр. 77—78. Отметим, что Станиславский перевел на польский язык «Божественную комедию» Данте («*Boska komedja*», Poznań, 1870).

² Кроме университетского архива (Центральный государственный архив Татарской АССР, ф. 977), многие дела которого, к сожалению, были уничтожены, сведения о пребывании студентов-поляков в Казанском университете можно получить из издания: К столетней годовщине Казанского университета. Преподаватели, учившиеся и служившие в Казанском университете. Собрал А. И. Михайловский, ч. I, вып. 1 (1805—1854 гг.). Казань, 1901.

³ С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. VI. СПб., 1897—1904, стр. 126. Отметим, что по списку книг, взятых из библиотеки Казанского университета, видно, что Россоловский в 1844 году читал Фурье — «*Le Nouveau monde industriel*» («Новый хозяйственный мир») и известную тогда книгу французского утописта Жюль Лешевалье «*Etudes sur la Science Sociale*» («Очерки социальной науки»).

что в Казани он познакомился с тремя поляками: Русоловским, Бжожовским и Ячевским. В лице этих людей Толстой соприкоснулся с совершенно новым для него тогда миром. Один из этих поляков, высланный из Польши в Казань по какому-то политическому делу, был, по выражению самого Л. Н., „грубый революционер“, не внушавший ему особых симпатий. Зато Ячевский — „аристократ до мозга костей“, „изящный и корректный“, „с длинными тонкими руками“, имел на Льва Николаевича значительное влияние, и Толстой даже „подражал ему“». ¹ Но как могло произойти это знакомство, если Толстой поступил в университет осенью 1844 года, когда эти три студента уже уехали из Казани? Значит, знакомство с ними произошло до его поступления, вероятно, через старшего брата Николая, который в 1842 году перешел из Московского университета в Казанский (окончил его в 1844 году); он вел очень сосредоточенный образ жизни, много читал и заботился о духовном развитии братьев. Льву было тогда 14—15 лет; немудрено, что «грубый революционер» не внушил ему симпатии, но впечатление было сильное — и об этом свидетельствует один факт, служащий кстати подтверждением приведенной записи биографа.

Н. Г. Молоствов был в Ясной Поляне летом 1908 года (т. 56, стр. 134), а за два года до того Толстой написал рассказ «За что?», из времен польского восстания 1831 года. Как известно, фабульную основу он взял из книги С. В. Максимова «Сибирь и каторга», а для исторической части воспользовался тем материалом, который нашел в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. ² Откуда же взяты фамилии действующих в этом рассказе лиц? Фамилия главного лица, Мигурского, взята у Максимова; среди других лиц мы встречаем уже знакомые нам фамилии: старый пан Ячевский — «патриот времен второго раздела Польши», «сосланный поляк» Бржозовский ³ и «бывший учитель математики» Россоловский — «длинный, сутулый, худой человек, с впалыми щеками и нахмуренным лбом». Этот Россоловский помогает Мигурскому осуществить побег; рисуя его, Толстой, очевидно, вспомнил казанского поляка-революционера, сохранена даже его специальность (математика). Интересно, что замысел рассказа «За что?» и начало работы над ним относятся (как видно из письма И. А. Бодуэна де Куртенэ к А. А. Шахматову ⁴) к 1902 году, т. е. к тому времени, когда Толстой, по просьбе П. И. Бирюкова, стал обдумывать свои воспоминания и написал конспект, охватывающий годы детства, отрочества и ранней юности; среди намеченных здесь глав есть: «Студенчество брата», «Его товарищи», «Переезд в Казань», «Профессора» (т. 34, стр. 343, 344). Итак, фамилии трех поляков возникли в рассказе Толстого из глубин собственной памяти, выделившей знакомство с польскими студентами как одно из ярких и многозначительных впечатлений казанского периода. До рассказа «За что?» фамилии этих студентов не встречаются ни в сочинениях Толстого, ни в его дневниках и письмах; однако их образы и до того не раз возникали в его памяти.

В 1896 году в Ясную Поляну приехал профессор Краковского университета М. Здзеховский и застал там известного польского философа

¹ Н. Г. Молоствов и П. А. Сергеенко. Лев Толстой. Жизнь и творчество. 1828—1908 гг. СПб. [1909], стр. 113. Толстой читал эту часть биографии (см. дневник В. Ф. Булгакова: Л. Н. Толстой в последний год его жизни. Гослитиздат, М., 1957, стр. 121) и не возражал против сказанного в этом примечании.

² См.: В. Н. Кораблев. Лев Толстой и славянство. Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 417—418.

³ Эта фамилия появляется и в «Хаджи Мурате» (глава XV).

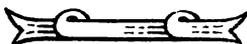
⁴ См. в указанной статье В. Н. Кораблева.

и экономиста Августа Цешковского. «Благодаря его присутствию,— вспоминает Здзеховский,— беседы наши с Л. Н. касались преимущественно предметов близких польскому сердцу». Разговор перешел от философии к литературе, к Сенкевичу, которого Толстой хвалил за тонкость психологического анализа: «Как жаль,— говорил Л. Н.,— что я так мало знал польское общество; оно, должно быть, так симпатично, судя по „Семье Поланецких“ и „Без догмата“.¹ И он стал вспоминать,— продолжает Здзеховский,— своих немногочисленных казанских университетских товарищей поляков».² Фамилии этих товарищей не названы, но речь шла, конечно, о тех самых, высланных в Казань польских студентах.

Из дальнейших слов Здзеховского видно, что вопрос о польско-русских отношениях был для Толстого одним из самых трудных и тревожных. Здзеховский приводит текст письма, полученного от Толстого летом 1899 года в ответ на приветствие, посланное ему (в связи со столетней годовщиной со дня рождения Пушкина) кружком краковских литераторов и ученых. Толстой писал: «Вашей статьей и разговорами вы помогли мне сознательно сблизиться душевно с поляками,— то, к чему я всегда чувствовал несознательное влечение».³ Напомним кстати, что в дневнике Н. Н. Гусева 1 июля 1908 года записано: «На днях Лев Николаевич сказал: — Во мне с детства развивали ненависть к полякам, и теперь я отношусь к ним с особенной нежностью, оплачиваю за прежнюю ненависть».⁴ Рассказ «За что?» был одной из таких «расплат»: «грубый революционер» Россоловский очерчен здесь особенно внимательно и нежно как один из «тысячи людей, наказанных ссылкой в Сибирь за то, что они хотели быть тем, чем родились — поляками» (т. 42, стр. 94—95).

Так, через долгую жизнь Толстого протянулось одно раннее, юношеское впечатление — как вопрос, заданный ему самой историей. Это было проявлением не только его гениальной памяти, но и присущего ему гениального «сознания эпохи».

Итак, на умственном развитии юного Толстого заметно сказалась та борьба за новое сознание и поведение, которую вели «люди сороковых годов». Сороковые годы были пережиты Толстым не только в узко личном, интимном, но и в историческом плане — вместе с «живущим поколением».



¹ Ср. письмо Толстого к Г. Сенкевичу от 27 декабря 1907 года. Письма Л. Н. Толстого 1855—1910 гг., т. II. 1911, № 500, стр. 237—238.

² Международный толстовский альманах, составленный П. Сергеевко. О Толстом. Изд. 2-е, М., 1909, стр. 67, 68. Приведа эти слова, проф. В. Ледницкий говорит: «Увы, кроме краткого сообщения проф. Здзеховского мы ничего не знаем об этих отношениях» (Venceslas Lednicki. Quelques aspects du nationalisme et du christianisme chez Tolstoi. Cracovie, 1935, p. 5).

³ Там же, стр. 69. Перепечатано в Полном собрании сочинений Л. Н. Толстого, т. 72, 1933, стр. 152.

⁴ Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1928, стр. 185. См. статью М. Домбровской «Polska i Polacy w uzworach Lwa Tolstoja» в сборнике ее статей: «Mysli o sprawach i ludziach», Warszawa, 1956. За указание благодарю проф. А. Л. Григорьева.

ПРОБЛЕМА ОБЩЕСТВЕННОГО РОМАНА В ЭСТЕТИКЕ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

1

В выборе литературного жанра ярко проявляется творческая индивидуальность художника. Предпочтение, отдаваемое писателем тому или иному жанру, в каждом отдельном случае бывает обусловлено целым рядом моментов субъективно-творческого порядка: идейно-эстетическими воззрениями, свойствами дарования, характером конкретных творческих замыслов, условиями работы и т. д. Но когда литература целого исторического этапа обнаруживает определенную жанровую тенденцию, то причины этого явления следует искать в общих условиях времени, накладывающих свою печать и на эволюцию литературных жанров.

Для русской литературы второй половины XIX века характерна тенденция к средним и малым жанровым формам — к повести, рассказу, очерку. Ранее сформировавшиеся великие мастера русского романа — Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой — продолжали и в это время обогащать литературу новыми достижениями. Вместе с тем, по мере движения к концу века, отход от монументальности обозначался всё более отчетливо, он сказался даже в творчестве крупнейшего мастера монументальных форм Льва Толстого, захватывал всё более широкий круг писателей, особенно из числа вновь входивших в литературу. Эта жанровая тенденция господствует в творчестве Глеба Успенского, Гаршина, Короленко, других примыкающих к ним писателей и находит свое, так сказать, классическое выражение в творчестве Чехова. Не забывая всей сложности этого процесса, участия в нем внутренних закономерностей литературного развития и причин индивидуально-творческого характера, всё же нельзя не видеть здесь, поскольку речь идет именно о тенденции, решающей роли объективных жизненных условий.

Пореформенные десятилетия были «эпохой ломки в России, когда старое бесповоротно, у всех на глазах рушилось, а новое только укладывалось»,¹ происходила замена отживших крепостнических отношений новыми, буржуазными. Жизнь изменяла свое содержание, искала новых социальных форм, и верная ее тону литература также не могла оставаться при прежнем содержании и прежних формах. А наряду и в связи с социально-экономической эволюцией в России нарастало оппозиционное и революционное движение, на очередь дня в ускоренном темпе выступали новые общественные вопросы, и писатели, жившие кровными интересами родины, стремились найти более «быстрые», более «оперативные» формы художественного отклика на зов жизни. В поколении писателей «шестидесятников» и «семидесятников», сформир-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 31.

ровавшихся в атмосфере острой общественной борьбы, на первый план выдвинулся тип такого литературного деятеля, который совмещал в своем лице художника и публициста и для которого рассказ и очерк стали преобладающей жанровой формой творчества.

Жанр романа более прочно удерживался в творчестве тех писателей, которые обращались к исторической тематике или к явлениям семейного быта и психологии господствующих классов общества, но чем больше проникал остро злободневный, непосредственно общественно-политический материал в творчество того или иного писателя, чем больше входили в круг изображения новые явления жизни, еще не имевшие за собой традиции художественного претворения, чем, наконец, теснее соприкасался писатель с явлениями жизни широких народных масс, тем большие изменения претерпевали установившиеся жанровые формы и тем заметнее был отход от романа к рассказу.¹

Эта закономерность общей эволюции повествовательных жанров ярко и весьма своеобразно проявилась в литературной деятельности Салтыкова-Щедрина, произведения которого рельефно отразили в себе все характерные признаки своего времени.

Эстетические воззрения Салтыкова-Щедрина складывались, с одной стороны, под воздействием усвоенных им в молодости идей Белинского и вообще под воздействием тех широких философских, литературных и социальных исканий, которые были так знаменательны для эпохи 40-х годов, и, с другой — в боевой обстановке первого демократического подъема в России. Литературный сверстник Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского, Щедрин был, как и они, писателем высокой эстетической культуры, и в то же время он с исключительной чуткостью воспринял революционные веяния шестидесятых годов, могучую идейную проповедь Чернышевского и Добролюбова, дав в своем творчестве органический синтез качеств проникновенного художника, превосходно постигавшего социальную психологию всех слоев общества, и темпераментного политического мыслителя-трибуна, всегда страстно отдававшего борьбу, происходившей на общественной арене. Всё это, между прочим, ярко сказалось и на жанровой структуре его творчества.

Жанровая природа произведений Салтыкова-Щедрина сложна, необычна, она живет в постоянном движении, смещении установившихся границ, характеризуется стремлением к подвижному, как самая изображенная сатириком жизнь, формам, не подчиняется никаким ранее признанным канонам. Если судить на основании только внешних формальных признаков, то можно сказать, что у Щедрина преобладает сатирический рассказ или очерк. Сам он говорил: «Я пишу неровно, отрывками» (XVIII, 360).² Однако более углубленное изучение произведений сатирика убеждает в том, что его можно скорее назвать писателем больших жанровых форм, нежели малых.

У Щедрина мы всегда видим стремление к сложным идейно-художественным концепциям, к широкообъемлющим синтетическим замыслам. Щедрина интересует жизнь всего общества в целом, экономическая и политическая эволюция страны, проблемы социального и политического устройства государства, психология, поведение и судьбы целых классов, идейно-политическая борьба партий и общественных течений. Для воплощения всего этого ему как бы были тесны рамки не

¹ Характеризуя литературу своего времени, Глеб Успенский отмечал: «О мужике всё очерки, а о культурном обществе романы» (Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, 1949, стр. 362).

² Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, Гослитиздат, Л.—М., тт. I—XX, 1933—1941.

только рассказа, повести, но и романа. По масштабам своих проблемных замыслов он тяготеет к эпосе, к широкому обозрению жизни во времени и пространстве. Отдельное произведение, как правило, бывает задумано и написано Щедриным в плане широких и глубоких соображений, является частью единого большого идейно-тематического плана, осуществляемого в ряде произведений. Но если концепционный характер щедринских замыслов требовал больших жанровых форм, то, с другой стороны, Салтыков-Щедрин как сатирик и журналист-публицист не мог удовлетвориться «медлительной» формой большого эпического повествования и всегда горел желанием немедленно и систематически отзываться на волнующие его проблемы общественно-политической жизни. Большой роман с законченным сюжетом, характерный для современных Щедрина выдающихся русских художников слова, не обладал той степенью подвижности и гибкости, которая была необходима для произведений писателя, идущего в авангарде общественно-политической борьбы. Эти две противоречивые жанровые тенденции нашли свое взаимное разрешение в форме циклов, объединяющих тесно связанные рассказы и очерки.

Таким образом, цикличность в творчестве Салтыкова-Щедрина обусловлена стремлением писателя сделать свои произведения, во-первых, широким зеркалом общественной жизни, а во-вторых, орудием немедленного вмешательства в жизнь. Первое условие диктовало широкие и сложные художественные концепции, требовавшие больших картин, второе вело к расчленению общего творческого замысла на ряд более или менее самостоятельных рассказов и очерков, позволявших незамедлительно откликаться на голос жизни, включаться в текущую социально-политическую борьбу.

Дистанция времени, которая признается некоторыми писателями в качестве необходимого условия для художественного изображения действительности, вовсе нехарактерна для Салтыкова-Щедрина. Для него стали органической потребностью ежемесячные беседы с читателем о том, что совершалось сегодня и что так или иначе отражалось на судьбах страны. Отдаться в течение сколько-нибудь значительного времени только писанию, не выступая в печати, он положительно не мог. Стоило писателю по тем или иным причинам не появиться в печати в течение двух-трех месяцев, как он начинал крайне болезненно переживать эти небольшие перерывы. Поэтому журнальная трибуна для ежемесячных выступлений была для него совершенно необходимой. По меткому определению одного критика, Щедрин был художником в блузе журналиста.

Журнализм Щедрина, явившись следствием присущего сатирику стремления к немедленному вмешательству в ход общественной борьбы, в свою очередь становился дополнительной причиной дальнейшего стимулирования циклических художественных построений. Каждое отдельное выступление в журнале, если оно даже заранее мыслилось как часть целого, должно было иметь характер относительной самостоятельности, иметь некоторую идейно-тематическую завершенность.

На процесс циклизации оказывал свое влияние и цензурный фактор. По характеру своей литературной деятельности Щедрин был вынужден считаться с ним в большей степени, нежели какой-либо другой писатель из числа современников сатирика. Возможность каждой следующей публикации новых частей большого произведения всегда оставалась для Щедрина в известной мере проблематичной. Придание относительной самостоятельности отдельным частям произведений позво-

ляло сатирику с наименьшим ущербом для общего замысла приостановить начатую тему, возобновив ее при более благоприятных условиях.

Наконец, по самой своей природе объект сатирика был враждебен эпическим формам и требовал гибких, изменчивых и дробных форм художественного выражения.

Совокупным действием отмеченных причин в творчестве Салтыкова-Щедрина прочно установился такой тип произведения, как *цикл* рассказов, где серия малых картин объемлется рамками единой большой картины. Каждый цикл Щедрина представляет собою ряд массивных ударов, устремленных к цели какой-либо общей идеей. Взятую или иную тему или проблему, наметив тот или иной объект сатирического нападения, Щедрин стремился их разработать всесторонним и исчерпывающим образом, развивая, уточняя и изменяя замысел в соответствии с ходом общественной жизни. Рассказ вырастал в серию, серия — в большой цикл, который иногда растягивался на ряд лет и прослеживал все существенные фазисы развития того или иного явления или типа. Сменяемость рассказов в щедринских циклах отражает самодвижение жизни, представленной в свете определенной идейной тенденции.

Связь произведений Щедрина внутри цикла и циклов между собою осуществляется путем общности тематики, жанра, фигуры рассказчика, действующих лиц, художественной тональности. В одних случаях эти признаки связи проявляются совокупно, в других — некоторые из них могут отсутствовать, и в зависимости от этого соподчиненность произведений бывает то более, то менее тесной.

По степени внутренней связи произведений щедринские циклы можно разделить на три группы. Одни циклы, в которых зависимость между рассказами проявляется слабо, приближаются к типу сборника («Губернские очерки», «Невинные рассказы», «Сатиры в прозе»); другие представляют собою циклы в собственном смысле слова (сюда относятся большинство произведений Щедрина) и, наконец, третьи, в которых связь отдельных частей выражена наиболее тесно и многосторонне, являются своеобразными, *щедринскими* романами («История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Головлевы», «Убежище Монрепо», «Современная идиллия», «Пошехонская старина»).

В известной мере об этих трех типах цикличности можно говорить и как о трех последовательных стадиях циклизации в процессе развития творчества сатирика. В ходе времени взаимосвязь произведений нарастала, происходило движение от простого сборника рассказов к циклу органически связанных рассказов и далее — к роману, где рассказы превращались в главы композиционно цельного произведения. Цикл как единство не только проблемно-тематическое, но и сюжетное, окончательно сложился у Щедрина к 70-м годам и явился основной жанровой формой произведений сатирика в течение этого десятилетия. В эти же годы эволюция циклизации привела к появлению щедринского романа.

По признаку цикличности произведений со Щедриным в русской литературе сближается только Глеб Успенский, но циклы последнего обладают меньшей связностью, меньшей цельностью и широтой концепций, объединяющих циклические ряды. Этим объясняется, например, тот факт, что Успенский при переиздании своих произведений довольно часто производил значительную перестановку их не только внутри одного цикла, но и между циклами (случаев последнего рода у Щедрина наблюдается немного). Этим же объясняется и то, что ни

один из циклов Успенского не перерос в роман. Правда, однажды, в 1875 году, Успенский задумал написать роман, но вскоре отказался от этой мысли, заявив: «С романом мне некогда возиться».¹

Что же касается Щедрина, то хотя он, творя преимущественно в жанре цикла рассказов, редко брался за роман, последний всё же был вполне в свойствах художественного дарования писателя, позволявших, когда этому отвечали условия работы, материал и замысел, делать блестящие экскурсы в область романа.

Отметим, однако, следующее любопытное обстоятельство: даже те произведения, которые явились характерными щедринскими романами, были первоначально задуманы как отдельные рассказы или циклы и лишь в ходе работы приобрели форму романа. Другими словами, Щедрин в своей литературной деятельности отдавал сознательное предпочтение циклу рассказов перед романом, признавал, что циклизированные рассказы более соответствовали его идейным сатирическим замыслам и условиям журнальной работы, нежели произведения в жанре монументального романа, не поддающегося свободному членению на более или менее самостоятельные части.

Творческая история «Господ Головлевых» позволяет, между прочим, сделать некоторые существенные выводы об отношении Щедрина к различным жанрам своего творчества.

Каждый из первых четырех рассказов об Иудушке Головлеве, печатавшихся в журнале под рубрикой «Благонамеренные речи», писался без мысли о продолжении. Однако сложное психологическое содержание темы и положительные отзывы авторитетных литературных ценителей (Некрасова, Тургенева, Анненкова, Гончарова) побуждали Щедрина к дальнейшей разработке картины распада головлевского семейства.

Прочитав в «Отечественных записках» рассказ «Семейный суд» (1875), которому суждено было стать первой главой романа, Тургенев писал Щедрину: «Я вчера получил окт<ябрьский> номер — и, разумеется, тотчас прочел „Семейный суд“, которым остался чрезвычайно доволен. Фигуры все нарисованы сильно и верно: я уже не говорю о фигуре матери, которая типична — и не в первый раз появляется у вас — она, очевидно, взята живьем из действительной жизни. Но особенно хороша фигура спившегося и потерянного „балбеса“. Она так хороша, что невольно рождается мысль, отчего Салтыков вместо очерков не напишет крупного романа с группировкой характеров и событий, с руководящей мыслью и широким исполнением?»²

Поощряемый подобными отзывами и всё более убеждаясь в том, что своеобразный тип Иудушки требует дальнейшего развития психологических подробностей, Щедрин шел от рассказа к рассказу, пока, наконец, не пришел к мысли, что головлевские эпизоды должны быть выделены из «Благонамеренных речей» и оформлены в виде самостоятельного произведения.³

Несмотря на то, что первые главы произведения писались как самостоятельные рассказы, а также и на то, что писание и публикация отдельных частей растянулось на целое пятилетие (1875—1880), «Господа Головлевы» представляют собою единую и стройную композицию, не цикл рассказов, а именно *роман*.

¹ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. XIII, 1951, стр. 157.

² И. С. Тургенев. Первое собрание писем 1840—1883 гг. СПб., 1884, стр. 267.

³ См. письма Щедрина к Некрасову с октября 1875 по июль 1876 года. Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, тт. XVIII и XIX.

Из семи глав романа четыре полностью и одна частично были написаны во время пребывания Щедрина за границей в 1875—1876 годах. И хотя он в это время неоднократно жаловался, что за границей ему «пишется туго», что недостает необходимых материалов о текущей жизни России, однако «Господа Головлевы» именно там писались наиболее успешно. Социально-психологическое, бытовое содержание романа менее зависело от конкретных фактов данного текущего момента, нежели одновременно писавшиеся главы «Благонамеренных речей», «Между делом», «В среде умеренности и аккуратности», более насыщенные непосредственным политическим содержанием.

Начатый еще за границей рассказ «Выморочный» (пятый по порядку написания и появления и шестой по порядку расположения в романе), появился в августе 1876 года, следующий за ним («Недозволенные семейные радости») — в декабре 1876 года, а последний («Расчет») только через три с половиной года, в мае 1880 года. В том же году «Господа Головлевы» вышли отдельным изданием.

В период между предпоследней и последней главами романа Щедрин усиленно и плодотворно работал над другими своими произведениями. В это время он закончил цикл «В среде умеренности и аккуратности», создал «Убежище Монрепо», «Круглый год», ряд рассказов и повестей, составивших «Сборник», начал писать «Современную идиллию».

Чрезвычайная растянута работа Щедрина над «Господами Головлевыми», не встречавшими цензурных препятствий, характеризует отношение сатирика к различным жанрам своего творчества. «Господа Головлевы» не казались ему в такой мере актуальными по содержанию и увлекательными по форме, как другие произведения, над которыми он работал в это же время. Он считал, что «Господа Головлевы» написаны «неуклюже и кропотливо» (XVIII, 315), что, например, «Эскурсия в область умеренности и аккуратности» и «Культурные люди», богатые юмористическим элементом, найдут у читателя лучший прием. В этом смысле примечателен следующий факт. Публикацию такой замечательной главы «Господ Головлевых», как «Семейные итоги», Щедрин считал желательным сопроводить указанием, что она появляется вместо ранее обещанного продолжения «Культурных людей», работе над которыми помешала болезнь автора. И в то же время, извиняясь перед читателем всего лишь за двухмесячную задержку «Культурных людей», писатель не испытывал такой потребности относительно мотивировки более чем трехлетней задержки с публикацией последней главы «Господ Головлевых».

Находим не лишним обратить внимание на эти, казалось бы, весьма частные факты в связи с тем, что они проливают дополнительный свет на характернейшую черту Щедрина как писателя-общественника, политического трибуна. Публицистический пафос, стремление горячо вмешиваться в самую гущу текущей общественно-политической борьбы всегда оставались его главным свойством.

Две струи, тесно переплетаясь, смешиваясь, но всё же не теряя своей самостоятельности, проходят через всё творчество Щедрина. Одна, более подвижная, более гибкая, чутко реагировала на «злобу дня», всякие быстрые изменения в общественно-политической ситуации и имела своей задачей дать немедленный ответ на волнующие общественные проблемы. Другая захватывала более медленные социально-психологические процессы общественной жизни. Первая обрушивалась на противника бурным сатирическим потоком, захватывала его врасплох, вмешивалась непосредственно в ожесточенную свалку полити-

ческой борьбы, вторая ниспровергала противника не столько бурным, сколько плавным мощным течением. Темперамент общественного борца, политического сатирика более склонял Щедрина к первому роду действия, хотя более прочная слава его как художника основывается на втором.

Можно сказать, что у Щедрина были вещи злободневного политического значения, малейшее промедление с публикацией которых он переживал крайне болезненно, и вещи, которые менее приурочены к текущему моменту. К этим последним вещам относятся и «Господа Головлевы». Без каких-либо других причин, а исключительно потому, что, вернувшись к лету 1876 года из-за границы, Щедрин ввязался в неотложную битву текущего дня, он надолго забросил окончание «Господ Головлевых».

История создания «Господ Головлевых» показывает, во-первых, что Щедрин мастерски владел формой монументального романа, а во-вторых, что он не находил такую жанровую форму вполне отвечающей задачам его сатирического творчества.

Подобно «Господам Головлевым», зародившимся в недрах «Благонамеренных речей» как часть этого цикла, «Современная идиллия» первоначально мыслилась как отдельный рассказ, а «Пошехонская старина» выросла из «Пошехонских рассказов». Начатые в плане обычных щедринских сатирических циклов, эти произведения затем как бы стихийно переросли в романы.

Впрочем, относительно принадлежности тех или иных произведений Щедрина к жанру романа существует немало разногласий. Одни исследователи признают за роман только «Господ Головлевых», другие, кроме того, причисляют к этому жанру «Современную идиллию» и «Пошехонскую старину», третьи относят сюда же «Убежище Монрепо», четвертые распространяют понятие романа на «Дневник провинциала в Петербурге», «Историю одного города», «Помпадуров и помпадурш». Сам Щедрин, если верить воспоминаниям Л. Ф. Пантелеева, называл своими «настоящими романами» «Дневник провинциала в Петербурге», «Господ Головлевых», «Современную идиллию».¹

Все эти разногласия вызваны прежде всего тем, что указанные произведения Щедрина с трудом укладываются в установившиеся в XIX веке традиционные представления о романе. В свое время Лев Толстой заметил, что во всех лучших произведениях русской литературы «форма совершенно оригинальна»² и что русские писатели «вообще не умеют писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе»,³ и создают романы каждый на свой манер, как того требует содержание разрабатываемой темы. «Что такое Война и мир? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Война и мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. . . История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от Мертвых душ Гоголя и до Мертвого дома Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественности, которое бы произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы

¹ Л. Ф. Пантелеев. Из воспоминаний прошлого. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 524.

² А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I, М., 1922, стр. 93.

³ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 13, Гослитиздат, М., 1949, стр. 54.

вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».¹ Это, конечно, не упрек, а высокая оценка той творческой смелости русских художников, которая направлена на создание жанровых форм, диктуемых конкретным содержанием.

Что же касается Щедрина, то в его в высшей степени оригинальном творчестве роман должен был претерпеть еще более резкие отклонения от традиции, потому что это был сатирический политический роман, опиравшийся на новую концепцию общественного романа, разработка которой заняла видное место в щедринской эстетике.

2

Проблема литературных жанров, и в частности романа, неоднократно останавливала на себе внимание Щедрина. Его суждения по этому вопросу претерпевали заметную эволюцию, обусловленную как общественно-литературным движением, так и выводами из собственного творческого опыта. Из наиболее ранних выступлений следует указать декабрьскую хронику «Наша общественная жизнь» за 1863 год, посвященную в значительной своей части характеристике состояния русской литературы и в особенности разъяснению причин, вызвавших преобладание «очеркового» жанра. Шестидесятые годы ознаменовались появлением целой группы беллетристов из разночинцев (Н. Успенский, Якушкин, Решетников, Левитов и др.), писавших преимущественно очерки, рассказы и сценки из народного быта. Дворянская эстетская критика, недоброжелательно относясь к демократической беллетристике, объясняла «отрывочный» ее характер недостаточной талантливостью авторов и ставила в пример писателей старшего поколения, умевших создавать большие законченные картины жизни.

Субъективно-эстетическим воззрениям на жанр Щедрин противопоставил социально-историческую точку зрения. Признавая преимущество прежних беллетристов в смысле создания целостных художественных картин, Щедрин вместе с тем находил содержание этих картин односторонним, замкнутым в тесные рамки семейно-бытовых отношений. Человек, который сознает себя живущим и действующим не только под влиянием побуждений любви, ненависти, ревности, подозрения и т. п., но и в силу других, более глубоких запросов своей человеческой природы, должен был чувствовать себя приниженным при виде той тесной сферы, в которую его волею или неволею втискивали. Теперь, когда в обществе пробуждаются новые силы и возникают новые явления, находящиеся в состоянии брожения, литература не может остаться в прежних границах. «Направление литературы изменилось потому, что изменилось направление самой жизни; произведения литературы утратили цельность, потому что в самой жизни нет этой цельности. . . Невслыханное, затаенное и невиданное целым потоком врывается на сцену, и разумеется врывается на первых порах в отрывочном и даже не всегда привлекательном виде. Число действующих лиц непрерывно увеличивается новыми милыми незнакомцами, которые, в свою очередь, скрываются и выставляют на показ только то, чего уже ни под каким видом скрыть нельзя. Одним словом, в самой жизни выступают на первый план только материалы для жизни, и притом до такой степени разнообразными и малоисследованными, что самый пронизывающий наблюдатель легко может запутаться в тех кажущихся противоречиях, которые, разумеется, прежде всего бросаются в глаза» (VI, 200).

¹ Там же, т. 16, 1957, стр. 7.

В этих условиях жизнь может покамест проявлять себя в литературе только «в отрывках и осколках», а задачей писателя остается собирание материалов для будущего творчества. «Современность говорит: трудись и собирай в поте лица твоего, не претендуй на звание художника и довольствуйся дипломом чернорабочего» (VI, 202).

В своем последнем выводе Щедрин не был прав. Верно назвав объективные причины преобладания малых жанров в литературе, он с излишней категоричностью сделал вывод о временной невозможности появления более крупных и цельных художественных произведений. В действительности же, конечно, «состояние брожения» делало появление их не невозможным, а лишь более трудным.

Именно в этом смысле Щедрин через пять лет, в «Господах ташкентцах», уточняет свое понимание социально-исторической обусловленности литературных жанров. В отличие от мнения, высказанного в статье 1863 года, где фрагментарность творчества нового поколения писателей, разрабатывавших социальные темы, объяснялась и оправдывалась отсутствием цельности в самой жизни, Щедрин теперь, в 1869 году, считает создание нового общественного романа делом возможным и неотложным, но трудным, посильным лишь для больших художников особого идейного склада.

Всё более углубляясь в анализ причин, которые задерживали развитие общественного романа, Щедрин приходит к выводу, что главной помехой является не отсутствие цельности в самой жизни и не отсутствие соответствующих художественных дарований, а политические условия, в которых приходится работать писателям. Это новое освещение вопроса дано в рецензии 1871 года на «Лесную глушь» С. Максимова.

«Отрывки, очерки, сцены, картинки,— говорит Щедрин,— вот пища, которую предлагают читателю даже наиболее талантливые из наших беллетристов. О цельном, законченном создании, о всестороннем воспроизведении современности с ее борьбой и задачами нет и помину» (VIII, 461). «... в литературе нашей все-таки нет даже признаков чего-нибудь похожего на общественный роман или общественную драму. Русские беллетристы или размениваются на мелочи, или же остаются на почве сороковых годов, то есть продолжают разрабатывать помещичьи любовные дела. Что сей сон означает? То ли, что русская земля оскудела беллетристическими талантами, или то, что разнообразие драматических элементов, несмотря на свою несомненность, подобно сказочному кладу, не дается нашим беллетристам в руки?» (VIII, 462).

Ответив отрицательно на поставленный вопрос, т. е. заявив, что дело не в оскудении талантами, Щедрин говорит, что развитие общественного романа, который мог бы со всей полнотой и правдивостью воспроизвести социальную драму, затруднено отсутствием свободного доступа ко всем общественным сферам и невозможностью свободно выражать симпатии и антипатии. «Спрашивается теперь: каким образом русский писатель приступит к созданию общественного романа, когда он на каждом шагу должен сдерживаться и фальшивить, когда он ежеминутно должен напоминать себе: туда не заглядывай, о том не моги говорить и т. д.» (VIII, 464).

Было бы ошибочным из утверждений об отсутствии у нас общественного романа заключать, что Щедрин игнорировал или недооценивал общественное значение романов, создаваемых в это время такими его крупными современниками, как Толстой, Тургенев, Гончаров, Писемский и др. Упрек такого рода Щедрин предвидел и пояснял: «Что романы названных писателей имеют известные и притом бесспорные до-

стоинства — это никто не отрицает, но не надо забывать, что почва, на которой стоят эти романы, совсем иная, нежели та, на которую усиливается вступить современный косноязычный русский роман. Там на первом плане стояли вопросы психологические, здесь — вопросы общественные; там материал был готовый, разработанный целым рядом беллетристов-предшественников (за исключением, впрочем, материала, составляющего содержание „Записок охотника“, но зато это и не роман, а ряд рассказов и очерков), — здесь ничего не выработано, не приготовлено, не объяснено. Разрабатывать, по-прежнему, помещичьи любовные дела сделалось невыносимым, да и читатель стал уже не тот. Он требует, чтоб ему подали земского деятеля, нигилиста, мирового судью, а пожалуй, даже и губернатора» (VIII, 464).

Следовательно, у Щедрина не было недооценки или пренебрежительного отношения к роману, содержание которого составляла преимущественно психологическая разработка типов из интеллигентной среды.¹ Но он не находил такой роман вполне отвечающим новым идейным запросам общественного развития и, как это видно из приведенной цитаты, выдвигал смелую идею демократического романа широкого социального диапазона и острого политического звучания, романа, который карал бы «даже и губернатора», т. е. политический режим самодержавия, а с другой стороны, широко захватывал бы народную жизнь, прославляя подобно «Запискам охотника» тружеников земли и противопоставляя их паразитическим классам общества.

Так называемые семейно-психологические романы, созданные классиками русской литературы, были в то же время и романами социальными, а иногда, как например «Накануне» или «Отцы и дети», и социально-политическими. Картины частного быта и психология интимного поведения личности в произведениях передовых художников являются индивидуализированным выражением жизни социальных классов и психологии их общественного поведения. Характер Рудина, Лаврецкого или героя повести «Ася», проявляющийся в их любовных историях, давал основание и для выводов относительно общественной ценности данных типов, блистательным примером чего может служить знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous». Всё это, конечно, было ясно и Салтыкову-Щедрину, который, подобно своим великим современникам, представил в истории семьи Головлевых историю деградации всего помещичьего класса. Вместе с тем Щедрин справедливо считал, что социально-психологический роман, рисующий характеры в сфере их домашнего быта, не в состоянии раскрыть полной картины общественной жизни и далеко не всегда дает верное представление об основной сущности изображаемых социальных типов. В своих произведениях он умел великолепно раскрывать «раздвоение» личности, показывая как тот или иной деспот, палач, бездушный бюрократ из разряда помпадуров, ташкентцев и молчалиных, сняв служебный мундир, порой преображался в доброго и любящего семьянина, обаятельного друга. Отметим кстати, что Щедрин талантливо пересаживал в свои произведения и оживлял литературные типы, созданные его предшественниками и современниками. При этом сатирик развивал,

¹ В частности, тургеневские образы лишних людей Щедрин считал верным выражением правды жизни своего времени. Революционер Г. А. Лопатин описал слышанную им беседу между Щедриным и Тургеневым, состоявшуюся весной 1876 года в Париже. В этой беседе Щедрин сказал Тургеневу: «...вы в своих произведениях создали тип лишнего человека. А в нем ведь сама русская жизнь отразилась. Лишний человек — это наше больное место. Ведь он нас думать заставляет» (И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 120).

например, тургеневские образы «лишних людей» в соответствии с их первоначальными потенциями, но показывал их не в прежней домашней обстановке, а в сфере служебно-бюрократической практики, где они, несмотря на свои некоторые личные достоинства, утрачивали свою прежнюю обаятельность и представляли в роли заурядных исполнителей реакционной политики. Это был своеобразный полемический прием, который позволял сатирику ярко продемонстрировать недостаточность одного «домашнего» психологического критерия в оценке типов и показать необходимость применения критерия непосредственно политического, оценивающего тип в условиях социальной практики. И, конечно, Щедрин возражал в данном случае не против изображения семейно-бытовых отношений вообще, хотя сам он как сатирик социально-политических нравов общества не питал к ним большого интереса, и вовсе не против психологического метода, всё значение которого он глубоко понимал и которым сам владел в совершенстве, а исключительно против ограничения изображения социальной психологии одним домашним аспектом, смягчавшим остроту общественных антагонизмов и вносящим в создаваемые картины элемент примирения. Именно такого рода соображениями продиктовано отрицательное отношение Щедрина к романам, в которых преобладала любовная интрига, отодвигавшая другие нравственные и социальные вопросы на задний план. Критическое отношение к любовному элементу в беллетристике проявилось у Салтыкова уже в первой его повести — «Противоречия» (1847).

Следующие рассуждения героя повести Нагибина выражали мысли самого Салтыкова, неоднократно развиваемые им впоследствии: «Читая французские и всякие другие романы, я некогда удивлялся, что в основе их проведено всегда одно и то же чувство любви. Разбирая природу свою и восходя от себя к типу человека, я находил, что, кроме любви, в нем есть другие определения, столь же ему свойственные, столь же немолчно требующие удовлетворения. И человек казался мне именно тем гармоническим целым, где ничто не выдавалось ярко вперед, где все определения стирались в одном общем равновесии» (I, 110).

Почему же именно любовное чувство заняло доминирующее положение в романах? Разгадку этого вопроса Салтыков пытается найти в социальных условиях.

Всестороннее развитие и проявление личности, присущая ей жажда гармонии, с одной стороны, а с другой — условия среды, в которой эта личность живет, находятся в противоречии. Это противоречие жизни мешает человеку свободно дышать, гнетет и давит его существование. Для человека, находящегося в плену уродливо сложившихся обстоятельств, любовь «служит единственным средством выхода из беспредельных противоречий», следовательно, «любовь, как главный общественный движитель, оправдывается самым направлением общества, и, следовательно, романисты совершенно правы, насвистывая на эту тему свои более или менее старые варьяции» (I, 111).

В этих философско-эстетических рассуждениях Салтыкова о любви и об отношении к ней беллетристики проявилось учение утопических социалистов и прежде всего Фурье о гармоническом развитии страстей. Согласно этому учению всякое одностороннее проявление страстей, в частности любовных, является свидетельством или подавления личности неблагоприятными обстоятельствами или же ограниченности человеческой природы. В соответствии с этим роман, разрабатывающий любовные сюжеты, представляет Щедрина отражением неполноценности личности, порожденной условиями социального неравенства.

Хотя Салтыков уже в 40-е годы декларировал свое несогласие с писателями, разрабатывавшими тему любви и рисовавшими нравственную природу человека главным образом в сфере любовного чувства, в его собственных произведениях этих лет социально-политические и морально-нравственные проблемы раскрывались также преимущественно через любовные истории. Проявив уже в самом начале своей литературной деятельности заметное критическое отношение к любовной интриге, он вместе с тем был еще не в состоянии преодолеть ее в своем собственном творчестве. Она не отвечала его художественным концепциям, но пока писатель оставался зависимым от прежней романтической традиции сюжетосложения. Особенно показательна в этом смысле повесть «Брусин». В ней речь идет о преодолении разрыва между теорией и практикой, между воспитанием и общественным назначением человека, о путях и методах революционно-просветительской деятельности. С этой точки зрения освещается характер главного героя повести Брусина, но освещается на основании истории его любовных отношений.

Если в 40-е годы Щедрин критиковал любовные сюжеты, отправляясь главным образом от теории о гармонии страстей, то позднее эта критика приобретает у него всё более острый социально-политический характер. И как критик, и как художник-сатирик он много раз издевался над любовной интригой, адюльтером и прочими традиционными атрибутами современных романов.

Пolemические выпады против романа из дворянской жизни, основанного на любовной интриге, становятся особенно частыми в сатире Щедрина 70-х годов. С едким остроумием высмеивал он консерваторов, считавших, что с разрешением женского вопроса «не будет девиц, томящихся под сенью развесистых лип в ожидании кавалеров, не будет дам, изнемогающих в напрасной борьбе с адюльтером,— не будет и романа!» («Благонамеренные речи», XI, 289). Неоднократно иронизировал он над романами Тургенева, в которых «на каждого помещика (молодого и образованного) непременно приходится соответствующая помещица» («Убежище Монрепо», XIII, 39). И когда сам Щедрин приступал к описанию «дворянского гнезда», то устами рассказчика предупреждал читателя, что в этих описаниях не будет ожидаемых «приятных сцен, с робкими поцелуями, трепетными пожатиями рук, трелями соловья и проч.» («Дворянская хандра», XIII, 462). И, действительно, ничего этого нет в произведениях Щедрина. Соловей залетает сюда, кажется, только однажды, появляясь, однако, не в традиционной идиллической, а в сатирической сцене свидания помпадура с помпадуршей: «Беседка... сад... поет соловей... вдаль ходит чиновник особых поручений и курит сигару...» (IX, 66).

Любовную тематику Щедрин называл «скудной материей» (XI, 177), он признавался, что не мастер описывать любовные эволюции. Любовный элемент входит в некоторые произведения Щедрина, но играет в них второстепенную роль. После повестей 40-х годов сюжет только одного произведения Щедрина основан на любви, но зато это — пародия на любовный роман («Благонамеренная повесть»).

Любовно-идиллический элемент обычно выступает у Щедрина в качестве предмета для сатирических пародий. Так, например, вся «Современная идиллия» пронизана пародиями на любовно-адюльтерные светские романы, явно метящими в реакционных романистов «Русского вестника» типа Маркевича и Головина-Орловского. И вообще любовная беллетристика как выражение политической благонамеренности — частый повод для ядовитого юмора Щедрина. «Да, любовь

именно тем и хороша,— иронизировал сатирик в „Благонамеренной повести“,— что всё в ней благонамеренно и политически благонадежно. Это единственное чувство, которое не терпит превратных толкований. Даже питание — и то может навести на мысль: отчего у одних изобилие, а у других скудость. Одна любовь исключает все другого рода помыслы, всё, что сеет между людьми рознь, что заставляет их ненавидеть друг друга. Любовь — это воплощенная благонамеренность, это опыт, к которому ни один квартальный надзиратель не смеет отнестись иначе, как с почтением и приложив руку к козырьку» (XI, 538—539).

В своих нападках на психологический роман с любовной интригой Щедрин временами заходил слишком далеко. Увлеченный высокой идеей социально-политического романа, раскрывающего во всей глубине драму народной жизни, он иногда во имя защиты этой идеи готов был не признавать таких явлений в литературе, достоинства которых основывались на других эстетических принципах. Наиболее яркий пример такого полемического увлечения — резко отрицательное отношение Щедрина к роману Толстого «Анна Каренина».

Было бы, однако, неправильным на основании нападков сатирика на любовный роман делать вывод о том, что Щедрин вообще не признавал в искусстве никакого значения за любовным элементом. Неследует забывать, что в целом ряде суждений Щедрина относительно любовных сюжетов присутствует момент сатирической утрировки, требующий надлежащего корректива. Поэтому не будем торопиться с окончательным выводом и поищем у сатирика более позитивного изложения его точки зрения на данный вопрос. И такое изложение мы у него находим. Оно дано в «Дополнительном письме к тетеньке» (1882 год), содержание которого специально посвящено разъяснению новых задач литературы. Жизненный процесс, говорит здесь Щедрин, до такой степени усложнился, что литература решительно не могла остаться при прежних задачах. Эти задачи не упразднены; они сохранили и теперь свое значение. «И браки, и безбрачия, и адюльтеры продолжают входить в общую картину, в качестве составного элемента, но элемент этот признается уже вполне обследованным... Все это давным-давно известно и описано» (XIV, 545—546).¹ Жизнь преисполнилась новыми элементами, предстояло каждому составному элементу ее приискать соответствующее место в литературе. «Весьма естественно, что при этой сортировке некоторые элементы выросли, другие умалились, и между прочим значительно потерпел любовный вопрос, который стоял в дореформенной литературе на первом плане. Но этого мало: так как большинство выступивших вновь элементов имело политическую или социальную окраску, то для писателя представилось обязательным определить характер его собственных отношений к ним» (XIV, 547).

Таким образом, Щедрин, борясь за более актуальный тип общественного романа, возражал не против присутствия, а лишь против «засилия» любовной фабулы в романе, отводил ей подчиненное место в «общей картине», на первом плане которой должны стоять непосредственно проблемы социальной и политической жизни. В этой пере-

¹ Позднее Салтыкова-Щедрина и с других идейно-нравственных позиций, но столь же резко, критиковал жанр любовно-психологического романа Лев Толстой в своем трактате «Что такое искусство?» Эта критика также велась во имя более широкого отражения народной жизни в литературе. Размышляя о своих попытках создания романа из народного быта, Толстой отмечал в дневнике за 1884 год, что было бы «нелепостью» в таком сочинении выдвигать любовь на первое место (Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 49, 1952, стр. 102).

оценке роли интимно-бытовых и социально-политических элементов в содержании художественного произведения и заключается одно из требований щедринской концепции нового романа. Но помимо этой стороны проблемы, касающейся, так сказать, структуры содержания общественного романа, более важной является другая сторона, относящаяся собственно к идейной сущности общественного романа и к содержанию самого социально-политического элемента.

3

Новый тип общественного романа, пропагандируемый Щедриным в 60-е и 70-е годы, это тот роман, который показывал бы общественно-политическую жизнь не только в ее семейно-бытовых и психологических преломлениях, но и непосредственно на широкой социальной арене, роман, который рисовал бы картину жизни народных масс, умел бы представить передовых общественных деятелей в положении борцов и который бы острием своего критицизма достигал тех сфер, откуда проистекает гнет, распространяющийся на всю «страдательную среду», населенную «человеком, питающимся лебедой».

Наиболее полное изложение своего понимания проблемы нового социального романа, отвечающего изменившимся требованиям общественной жизни, Щедрин дал в «Господах ташкентцах». Прежний роман, говорит Щедрин, по преимуществу замкнутый в круг семейных мотивов, должен расширить свои рамки. Драма романа начинает требовать других мотивов. «В этом случае,— продолжает Щедрин,— я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности» (X, 56).

За счет каких же мотивов должно идти расширение рамок романа? Это прежде всего «борьба за оскорбленное и униженное человечество» (X, 56). Того пришибло, тот умер с голоду; «драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась по целуемам двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но... в них несомненно есть своя строгая последовательность... Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (X, 56).

Как только что приведенные, так и другие аналогичные суждения Салтыкова-Щедрина позволяют выделить три разновидности пропагандируемого им типа общественного романа. Это, во-первых, народный роман, раскрывающий непосредственно жизнь народных масс; во-вторых, роман о «новых людях», рисующий в действии представителей революционной демократии, и, в-третьих, социально-политический обличительный роман, в частности сатирический роман, затрагивающий своей критикой первоосновы всего эксплуататорского государственного строя.

В качестве примера, характеризующего черты народного романа. Щедрин ссылался на произведение Ф. Решетникова. «Решетников,— писал Щедрин в рецензии на его роман „Где лучше?“,— первый показал, что русская простонародная жизнь дает достаточно материала для романа, тогда как прочие наши беллетристы, затрагивавшие этот предмет, никак не могли выбиться далее коротеньких и малосодержательных рассказов» (VIII, 352). Народный роман, по мнению Щедрина, ри-

сует личную драму в связи с драмой общею, характеристическая черта его заключается в том, что «в нем главным действующим лицом и главным типом является целая народная среда» (VIII, 352). Сочувственно отмечая в произведениях Решетникова черты народного романа, Щедрин вместе с тем указывал на серьезные недостатки автора в области художественной формы: неловкость в построении романа, неумение распорядиться материалом, великое изобилие длиннот, слабое знакомство с беллетристическими образцами.

Наряду с народным романом Щедрин горячо пропагандировал роман о «новых людях», о революционной демократии. Однако его позиция в данном вопросе несколько отличалась от позиции Чернышевского, роман которого «Что делать?» является наиболее яркой во всей литературе XIX века попыткой показать в конкретных образах типы революционных демократов и нарисовать картины пропагандируемого ими будущего социалистического общества.

Свое отношение к роману «Что делать?» Щедрин высказал в полемике о нем с критиками «Русского слова», возникшей в 1864 году. В. Зайцев приписывал Щедрину отрицательное отношение к роману Чернышевского. Щедрин решительно отвергал этот упрек. Он, принимая роман Чернышевского, считал плодотворной идею, лежащую в его основании, но не находил целесообразным подробное описание в романе будущего социалистического общества. Щедрин полагал, что подробности будут только отпугивать читателей, еще не подготовленных к восприятию идеалов социализма. Щедрин писал: «... роман „Что делать?“ — роман серьезный, проводивший мысль о необходимости новых жизненных основ и даже указывавший на эти основы. Автор этого романа, без сомнения, обладал своею мыслью вполне, но именно потому, что он страстно относился к ней, что он представлял ее себе живую и воплощенную, он и не мог избежать некоторой произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадывания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных. Для всякого разумного человека это факт совершенно ясный, и всякий разумный человек, читая упомянутый выше роман, сумеет отличить живую и разумную его идею от сочиненных и только портящих дело подробностей» (VI, 326).

Щедрин глубоко понимал огромное значение передовых идеалов в общественной борьбе. Их защите и пропаганде была посвящена вся его деятельность. Из произведений Щедрина со всей определенностью вытекает, что исповедуемые им конечные идеалы — это идеалы социализма, полностью отрицающие эксплуататорский строй. Однако относительно конкретных форм будущего общественного устройства мы не находим у Щедрина почти никаких указаний. И объясняется это не только тем, что для обсуждения данного вопроса не было необходимых условий. Щедрин последовательно держался того взгляда, что разговор о социальных формах, которые должны прийти на смену существующим, — дело будущего. Он воздерживался от гипотетических суждений, заявляя, что будущие формы еще неясны, а потому и гадать о них не следует, что, может быть, рост самосознания народа «укажет на формы жизни, совершенно отличные от тех, которые составляют предмет ваших мечтаний и надежд» (IV, 291). Исходя из такого понимания, Щедрин выступал против излишней регламентации форм будущей жизни в разного рода утопических системах и, в частности, критически относился к тем положениям романа Чернышевского «Что делать?», которые касались конкретных форм будущего социалистического устройства.

Щедрин, конечно, прав в своем скептицизме относительно утопических гаданий о конкретных социальных формах будущего общества. Однако вытекающий отсюда упрек в адрес автора «Что делать?» не был ни основательным по существу, ни целесообразным по политическим соображениям. Не был основательным потому, что картины социалистического будущего, представленные Чернышевским в снах Веры Павловны, не содержали в себе ничего отпугивающего для передового читателя того времени и отличались несравненно большей реалистичностью, нежели разного рода прогнозы западноевропейских утопистов. Это была первая и единственная в русской литературе XIX века попытка представить в конкретной картине чаемое будущее общество, основанное на принципах социалистического труда, и потому эта смелая попытка имела свое огромное революционно-просветительное значение. Критическое замечание Щедрина о «Что делать?» не было политически целесообразным потому, что роман и без того был встречен ожесточенными нападками реакционеров, и всякая, даже частичная, критика данного произведения внутри демократического лагеря, критика, не сопровождаемая (как это было у Щедрина) обстоятельным разбором богатого положительного содержания романа, имела свои объективно отрицательные последствия.

Вообще следует сказать, что суждения Щедрина о романе «Что делать?» едва ли не самый крупный промах сатирика в его полемике с «Русским словом», хотя, конечно, по большинству вопросов Щедрин занимал позицию более правильную, чем его оппоненты. И этот промах свидетельствует, что в позитивной художественной пропаганде идей социализма, в показе перспектив будущего Щедрин был менее решительным человеком, нежели Чернышевский. По этой причине у Щедрина соображения, имеющие в виду пропагандистскую тактику, порой наносили некоторый ущерб соображениям стратегическим. Это сказалось в идее очерка «Каплуны», в проекте издания журнала «Русская правда», в оценке романа «Что делать?» и в некоторых других случаях. Ведь даже самый свой эзоповский язык Щедрин считал необходимым не только ввиду цензурных опасностей, но и потому, что видел в этом способ незаметного приобщения читателей к новым, непривычным, отпугивающим идеям.

Всё это, однако, не должно оставлять сомнений в том, что Щедрин признавал огромное принципиальное значение романа Чернышевского «Что делать?» Недаром же Щедрин-критик в течение всех 60-х годов активно развивал идею такого романа. Он с большим сочувствием встречал более или менее удачные художественные опыты такого рода и, в частности, положительно отзывался о романе Ф. Оммулевского «Шаг за шагом». Он подверг острой критике романы А. Михайлова («Засоренные дороги», «В разброд», «Беспечальное житье»), роман Д. Мордовцева «Новые русские люди» и др. за неумение авторов этих произведений «поставить действующие лица в положение борцов и стремление заменить борьбу декламацией» (VIII, 403), за поверхностную и упрощенную трактовку типов «новых людей». Показывая, что так называемые антинигилистические романы 60-х годов, рисовавшие карикатурные образы «новых людей» («Взбаламученное море» Писемского, «Марево» Ключникова, «Некуда» Лескова, «Бродящие силы» Авенариуса и др.), стоят в художественном отношении на уровне низкопробного натурализма, Щедрин беспощадно разоблачал и ядовито высмеивал эту реакционную беллетристику, заклеив ее представителей наименованием «необульгаринская школа», или «административно-полицей-

ское» направление в литературе, целью которого является клевета на демократию.

Что же касается общественно-политического обличительного романа, то он, по мысли Щедрина, призван был докапываться до первоисточников социального зла и давать широкое критическое обозрение общественной жизни своего времени. Говоря о таком романе, Щедрин вспоминал Гоголя, задававшего задачу «провести своего героя через все общественные слои» (VIII, 464). В «Учебной книге словесности» Гоголь говорил о жанре романа, который осуществлен им самим в «Мертвых душах». «В новые веки,— писал он,— произошел ряд повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе...»¹

Отправляясь от традиции «Мертвых душ» и гоголевского понимания романа нового времени как широкой картины нравов и пороков эпохи, Щедрин развивал, в соответствии с историческими условиями и передовыми взглядами своего времени, идею сатирического романа как романа революционно-политического. Образцами такого романа в его собственном творчестве могут служить «История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Головлевы», «Убежище Монрепо», «Современная идиллия».

Каждый из этих романов имеет, конечно, свои особые черты, причем два из них — «Господа Головлевы» и «Современная идиллия» — являются как бы крайними границами, в пределах которых разнообразится щедринский роман по своему содержанию и творческому методу.

«Господа Головлевы» написаны «на принцип семейственности» (XIX, 186). Жанровое своеобразие «Господ Головлевых» в ряду других романов сатирика заключается именно в том, что они являются щедринским семейно-бытовым романом. Свообразие это тем ярче бросается в глаза, что к семейно-бытовым сюжетам Щедрин прибегал редко; в этом жанре, если не считать отдельных эпизодов и небольших произведений, написана после «Господ Головлевых» только «Пошехонская старина».

Однако то обстоятельство, что «Господа Головлевы» являются семейно-бытовым романом, вовсе не исключает и определения его как романа социально-политического. Семейный сюжет вполне может дать основание и для политического по своему характеру романа. Яркие примеры — «Что делать?» Чернышевского, «Отцы и дети» Тургенева. Что же касается Щедрина, то какие бы сюжеты он ни разрабатывал, он всегда придавал своим произведениям социально-политический характер. Так дело обстоит, в частности, и с «Господами Головлевыми». Поэтому относительно их противопоставление: «не семейно-бытовой роман... а роман социально-политический»,² продиктованное, очевидно, опасениями унизить политического сатирика сближением его романа с «семейным» романом, — и не соответствует фактической стороне дела,

¹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, 1952, стр. 478—479.

² С. Ф. Баранов. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Труды Иркутского государственного университета, вып. X, 1954, стр. 23.

и не имеет никакого смысла. Это именно семейно-бытовой психологический роман по своему конкретному содержанию и в то же время социально-политический роман по своей идейной направленности. Одним словом, это *щедринский* семейно-бытовой роман. И притом, такой роман, который во всем творчестве Щедрина ближе всего стоит к жанру романа в его традиционном понимании. В тематическом и жанровом отношении «Господа Головлевы» больше, чем какое-либо другое произведение сатирика, напоминают романы о дворянском поместном быте, созданные Тургеневым, Гончаровым, Толстым. Но при этом роман Щедрина резко отличается от других современных ему романов о «дворянских гнездах» своей яркой революционно-демократической направленностью, своим неумолимо беспощадным пафосом отрицания всего того, что связано с поместным бытом.

Если «Господа Головлевы» являются в творчестве Щедрина высшим достижением в жанре социально-бытового психологического романа, то «Современная идиллия» может служить блистательным образцом реализации щедринской идеи сатирического политического романа. В «Современной идиллии» сатирик наиболее ярко осуществил свой замысел такого романа, драма которого выходит из домашних рамок на улицу, разворачивается на публичной политической арене и разрешается самыми разнообразными, почти непредвиденными способами.

Действие «Современной идиллии» начинается в квартире «героев», отсюда переносится в полицейский участок, адвокатскую контору, купеческий дом, постепенно захватывает всё более широкий круг лиц и явлений, наконец, перебрасывается из столицы в города и села провинции и затем возвращается опять в столицу. Весь этот бурный поток лиц и событий в романе вызван вторжением «внутренней политики» в судьбы людей.

«Современная идиллия», несмотря на «пестроту» содержания, отразившего в себе текучий политический материал современности, а также несмотря на то, что между появлением первых одиннадцати глав и последующими прошло более четырех лет, обладает стройной и связанной композицией и не уступает в этом отношении «Господам Головлевым». Главы объединены не только одной общей мыслью и одними и теми же героями, но и удивительно выдержанной тональностью сатирического повествования. Для композиции романа характерно наличие глав, включающих разные жанровые формы — сказку, фельетон, драматическую сцену. Однако это вовсе не отступление от главной мысли и от основного сюжета, а своеобразное и в высшей степени оригинальное развитие основной темы; более того: эти «вставные» эпизоды являются сгустками развиваемых идей. Роль «Сказки о ретивом начальнике» или драматической сцены «Злополучный пескарь» в романе так же значительна, как например и роль «Повести о капитане Копейкине» в «Мертвых душах». В композиции «Современной идиллии» особенно ярко проявилось присущее Щедрину «свободное отношение к форме», искусство создавать органический сплав из контрастирующих жанровых элементов, которые придают повествованию многокрасочность и выставляют предмет сатиры в рельефном и остроумном освещении.

Либеральный критик К. К. Арсеньев выступил в «Вестнике Европы» с рецензией на «Современную идиллию» под названием «Новый Щедринский сборник». В связи с этим Щедрин писал А. Н. Пыпину в письме от 1 ноября 1883 года: «„Современная идиллия“ названа „Сборником“, но почему — совершенно не понимаю. Это вещь совершенно связанная, проникнутая с начала до конца одною мыслью, кото-

рую проводят одни и те же „герои“. Герои эти, под влиянием шкурного сохранения, пришли к убеждению, что только уголовная неблагонадежность может прикрыть и защитить человека от неблагонадежности политической, и согласно с этим поступают, т. е. заводят подлые связи и совершают пошлые дела. Вещь эта имеет и начало и конец, и ежели заканчивается не совсем обычно вступлением на арену Стыда, то, по моему мнению, право, это отнюдь не менее естественно, нежели разрешение посредством вступления в брак или монастырь. Ежели стать на точку зрения „Вестника Европы“, то и „Записки Пикквикского клуба“, и „Дон Кихот“, и „Мертвые души“ придется назвать „сборниками“» (XIX, 365). И действительно, с перечисленными Щедриным произведениями «Современную идиллию» объединяет прежде всего жанр сатирического романа-обозрения, в котором многообразие сцен и лиц, широко охватывающих жизнь общества своего времени, композиционно сцементировано в единую картину мотивом «путешествующих» героев. При этом щедринский роман, в отличие от его жанровых предшественников, весь погружен непосредственно в атмосферу политической жизни. Дон Кихот странствует одержимый рыцарской идеей борьбы за человеческую честь и справедливость, члены Пикквикского клуба путешествуют ради приятного времяпровождения и мнимо-научных целей, Чичиков в разъездах реализует свой плутовской замысел приобретателя, герои «Современной идиллии» мечутся в пространстве, будучи вытолкнуты с насиженных мест разбушевавшейся политической реакцией, которая заставила их бежать в панике, шпионить, доносить, истреблять друг друга, впутываться в уголовные и политические авантюры.

Собственные опыты сатирика лишь отчасти реализовали его концепцию романа. Щедрин отдавал себе полный отчет в том, насколько трудно достижима в своем идеале выдвинутая им задача создания нового общественного романа во всех его разновидностях (народный роман, роман о «новых людях», обличительный политический роман), как много препятствий стоит на пути ее осуществления.

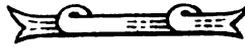
Создание общественно-политического романа, по сравнению с романом семейно-бытовым и психологическим, являлось делом более трудным не только в силу новизны и текучести жизненного материала, обработку которого брал на себя данный роман, но и потому, что он, непосредственно соприкасаясь с политикой, встречал чрезмерные цензурные препятствия.

Понимая, что пропагандируемый им тип нового романа не мог быть вполне успешно осуществлен по условиям времени, Щедрин призывал писателей-современников идти к намеченной цели хотя бы, как он выражался, через предварительную подготовку материала для такого романа. И если он нередко называл свои произведения и произведения идейно близких к нему писателей только «материалами» к будущему роману, то это говорилось не в умаление современного творчества, а лишь свидетельствовало о том, как высок был идейно-эстетический идеал, от которого отправлялся Щедрин в своем понимании задач художественной литературы, призванной служить орудием борьбы за интересы угнетенных народных масс.

Эстетическим идеалом Щедрина в области жанра было создание не только общественного, но и революционного, не только социального, но и социалистического романа. Как литературный критик и художник-сатирик сам он сделал для этого всё, что позволяли обстоятельства времени, сознавая, что полное осуществление идеала принадлежит будущему. И если он порой с излишней суровостью высказывался об от-

дельных романах Тургенева, Гончарова, Толстого, то и в этом случае он напал не столько на эти конкретные произведения, сколько на самый тип прежнего романа во имя романа более высокого типа. Иногда это диктовало Щедрина не вполне объективные полемические оценки, порой он как бы навязывал художникам программу политического деятеля, но при всем том генеральная линия его эстетической мысли оставалась верной, действенной, плодотворной и перспективной. Теоретически эта линия прокладывала путь к будущему, вела к тому социалистическому роману, начало которому положил М. Горький.

Борьба Салтыкова-Щедрина за новый тип романа, за идейный роман высокого гражданского пафоса глубоко созвучна эстетическим принципам нашего времени и является во многих отношениях поучительной для всех, кто стремится осуществить свое общественное призвание на поприще художественной литературы.



ЕЩЕ РАЗ О „ПЕТРЕ ПЕРВОМ“

Проходят годы и десятилетия, и всё отчетливей становятся видны замечательные достоинства «Петра Первого», созданного Алексеем Толстым. Забыты злобные и несправедливые отзывы о романе, забыты многие шумевшие некогда романы, а «Петр Первый» остался. Суд времени, объективный и беспристрастный, шадит только подлинно выдающиеся произведения, отвечающие самым глубоким закономерностям литературного творчества. Поэтому особый интерес для современности представляет анализ этих классических книг: история таким образом непосредственно смыкается с теорией и служит задачам нашего времени.

«Петру Первому» посвящена огромная исследовательская литература: главы из нескольких монографий, диссертации и статьи — десятки и десятки интересных, оригинальных работ, не считая популяризаторских очерков. Однако знакомство с литературой вопроса неизбежно приводит к тому выводу, что при глубоком, остроумном и даже блестящем анализе этого романа в соотношении со всем творчеством писателя, при наличии всесторонних исследований об отражении исторической действительности в художественном произведении А. Толстого и некоторых других направлениях исследования, слабо очерченным оказался комплекс тех условий, которые обеспечивают непреходящий успех романа. В то же время кое-что в произведении должно быть критически переосмыслено. Поскольку всё это представляется важным, в данной статье и будет сделана попытка рассмотреть в теоретико-литературном плане особенности нашего лучшего исторического романа.

1

Прочитав «Петра Первого», Ромен Роллан написал А. Толстому письмо. В нем говорилось: «Я восхищен мощью, неисчерпаемым изобилием Вашего творчества. Среди интеллигентов-писателей такая творческая мощь — редкость. Меня особенно поражает в Вашем искусстве, твердом и правдивом, умение лепить персонажи в окружающей их обстановке. Ваши персонажи составляют неотъемлемую часть воздуха, земли, света, среды своего времени. Вы умеете выразить тончайшие оттенки этой среды одним взмахом кисти».¹

М. Горький несколько раз в письмах к А. Толстому и другим говорит о «Петре Первом». Его отзывы — восторженны, восхищение опять-таки в первую очередь вызвано художественными достоинствами. Так, он пишет: «Дорогой мой Алексей Николаевич — прежде всего: спасибо»

¹ «Ленинградская правда», 1937, № 255, 4 ноября.

за „Петра“, получил книгу, читаю по ночам, понемножку, чтоб „надольше хватило“, читаю, восхищаюсь,— завидую. Как серебряно звучит книга, какое изумительное обилие тонких, мудрых деталей и — ни единой лишней!»¹

Одной из наиболее всесторонних и интересных работ о «Петре Первом» является статья писателя А. Макаренко.² Ведущий тезис этой статьи заключается в том, что прелесть книги А. Толстого определяется не социологической схемой, а острым взглядом, могучим воображением и замечательным языком художника. Макаренко пишет: «Недостатки сюжета, психологической неполноты, исторической неточности,— всё это теряется в замечательно бодром и глубоко правдивом действительно прекрасном пафосе художественного видения и синтеза.

«Художественный оптимизм автора, украшенный ярким, красивым и немного ироническим словом, огромная сила воображения, буйная страстность в чередовании картин эпохи, стремительный бег мысли, полнокровное, мощное движение — вот что делает книгу А. Н. Толстого неотразимо привлекательной» (стр.282—283).

Примерно об этом же и чуть ли не теми же словами с искренним восхищением говорил В. Шишков.³

Так относились к роману «Петр Первый» мастера литературы. Безусловно, этот роман не стал бы «нашим лучшим, первым историческим романом» (М. Горький), если бы не его удивительные художественные достоинства.

Пластичность, образность повествования — вот что поражает прежде всего. Всё, что читаешь — перед глазами, читатель как бы видит то, о чем читает. Подобный эффект достигается, думается, за счет сочетания двух моментов: языка, о котором В. Шишков писал: «Язык произведения оригинален и необычен даже для самого Толстого, этот язык нельзя поставить рядом ни с одним языком русских классиков и современников, ему даже невозможно подражать», — и использования чрезвычайно выразительных деталей.

О «секрете» своего языка неоднократно писал сам А. Толстой, много писали об этом исследователи. Как известно, огромное значение для формирования стиля писателя имело его знакомство в 1917 году с книгой проф. Новомбергского «Слово и дело государевы», в которой приводились подлинные документы старинного судопроизводства. «... И вдруг моя утлая лодочка выплыла из непроницаемого тумана на сияющую гладь... Я увидел, почувствовал,— осязал: русский язык... Это был язык, на котором говорили русские лет уже тысячу, но никто никогда не писал (за исключением гениального «Слова о полку Игореве»).... В судебных (пыточных) актах — язык дела, там не гнушались „подлой“ речью, там рассказывала, стонала, лгала, вопила от боли и страха народная Русь. Язык чистый, простой, точный, образный, гибкий, будто нарочно созданный для великого искусства».⁴

«Я всегда ишу движения, чтобы мои персонажи сами говорили о себе языком жестов,— писал А. Толстой.— Моя задача — создать мир и впустить туда читателя, а там уже он сам будет общаться с персона-

¹ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 30, Гослитиздат, М., 1955, стр. 379.

² А. С. Макаренко. «Петр Первый» А. Толстого. Сочинения, т. 7, Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1952, стр 254—283.

³ В. Шишков. Доклад на праздновании 60-летия А. Н. Толстого. «Октябрь», 1945, № 3, стр. 98—102.

⁴ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 15 томах, т. 13, Гослитиздат, М., 1949, стр. 567.

жами не моими словами, а теми не написанными, не слышимыми, которые сам поймет из языка жестов» (т. 13, стр. 569—570).

«Когда вы пишете, вы должны видеть предмет, о котором пишете, и видеть его в движении», — говорил писатель на встрече с работниками «Смены». Подобных высказываний — много.

Сила языка А. Толстого *в умении возбудить активную работу читательской мысли*, вызвать к жизни подспудный запас представлений, которые дополняют сказанное писателем.

Вот Петр, загнав лошадей, приехал прощаться с Лефортом: в представлении читателя возникает больше, чем написано. «Долго стоял, положив руку на край гроба. Нагнулся и целовал венчик и лоб и руки милого друга. Плечи стали шевелиться под зеленым кафтаном. Затылок натянулся. У Саньки, глядевшей на его спину, глаза раскисли от слез, — подпершись по-бабы, тихо, тонко выла. Так жалела, так чего-то жалела. . . Он пошел с помоста, сопя, как маленький. Остановился перед Санькой. Она горько закивала ему», — тут глубокое человеческое горе.

А вот — лицемерие, хотя это слово не произнесено автором: «Пастор приличным случаем баском сказал адмиральше утешительные слова. Провел ладонью по сизо обриту лицу, согнал с него земную суету и вошел в опочивальню».

Или поразительно наглядное описание — и здесь тоже первую роль играют глаголы: «Верка, — позвала она (Софья, — Ю. А.) тихо, низко, — про Ваньку Бутурлина не забудь напомнить, когда буду в Лавре. . . По руке скользнули холодные Веркины губы. В серых сумерках стала мерещиться голая спина Ваньки, скрученные посиневшие руки, мелькнуло лезвие, вздулись и опали у него лопатки на спине, на месте головы — пузырь кровавый. . . не невежничай! . . Софья сдержанно передохнула».

Конечно, неверно думать, что этот принцип (главный, центральный) является единственным, — множество раз А. Толстой прямо описывает событие, без подтекста, но как всегда язык его точен и образен: «Двое на лыжах неслышно обошли вокруг зимовища. Опираясь на рогатины, стояли, слушали. Месяц обвело бледным кругом, в заиндевевшем лесу — тишина. За стеной избы глухо кто-то забормotal. У сеней вздохнула всей утробой лошадь. Сторожевой солдат лежал, как застывший, усатым лицом в лунном свете. . .» — в отличие от предыдущего отрывка каждое слово здесь исчерпывает свое значение, преобладает не движение, но предметность.

А. Толстой настолько владеет языком, что сплошь и рядом встречаются отрывки, построенные на движении и в то же время удивительно красочные: «Разлился далекий, будто за тридевять земель, золотой закат. Быстро багровея, угасал, окрасил кровью воды Босфора. . . В ночной синеве высыпали большие звезды, каких не видано в Москве».

Золото — кровь — ночная синева — всё краски и вместе с тем это движение времени.

Язык чрезвычайно точный и конкретный, образный и богатый — это язык «Петра Первого». Язык, который способен вызвать в воображении больше, чем написано — это язык «Петра Первого».

Детали используются по тому же принципу, что и язык: они воссоздают больше, чем означают как таковые, деталь — это частица, за которой в памяти читателя возникает целое. Автор возобновляет сложную цепь ассоциаций, установленных в читателе жизнью.

«Петр умело (бегая зрачками на людей) вложил картуз пороху, покидал на руках двадцатифунтовое ядро, поправил запал, вкатил в мортиру. . .» — «Бегая зрачками на людей» — эта деталь подчерки-

вает человеческую слабость в Петре — он ревниво относится к мнению людей.

Щедрость А. Толстого на детали беспредельна: он разбрасывает их мимоходом, добиваясь абсолютной рельефности того, о чем идет речь. Перед нами — сама действительность — такая, будто мы сами ее видим.

Только «неисчерпаемым изобилием творчества» (Р. Роллан) можно объяснить, например, такую сценку: «В туманное ноябрьское утро кожаная карета, залепленная грязью, подъехала к заднему крыльцу Преображенского дворца... На крыльце нетерпеливо потопывал ботфортами Александр Данилович. Заметив дворовую девку, пробиравшуюся куда-то в наброшенном на голову армяке, крикнул: „Прочь пошла, стерва!“ Девка без памяти побежала, развезжаясь босыми ногами по мокрым листьям». Это «развезжаясь ногами по мокрым листьям» — изумительно, — только так и может бежать босая женщина по размокшей от дождя ноябрьской земле, усыпанной мокрыми листьями. И то, что она босая, и то, что она побежала, потеряв от испуга голову, — это характеризует и ее положение и положение ей подобных так же, как словечко «стерва» по отношению к низшим весьма показательно для выскочки Меншикова. Такие детали, создающие полную иллюзию достоверности и жизненной правдивости, в романе рассыпаны тысячами и тысячами. Многие из них «играют на идею», многие нужны лишь для большей образности, наглядности, но в целом они помогают «лепить персонажи в окружающей их обстановке».

Эта пластичность, образность, рельефность сказывается в главном — в создании образов действующих лиц.

М. Горький в одном из своих писем указывает, что можно типизировать по социальному признаку, можно — по психологическому, но задача, причем весьма трудная, состоит в том, чтобы соединить в одном образе типические социальные и психологические черты.

А. Толстой блестяще решает эту задачу — каждый, даже мельком освещенный в романе персонаж — это и социальный, и психологический тип, мы знаем не только о его взглядах и умственном уровне, но и о темпераменте.

«Били меня его люди и разбивали, едва до смерти не убили, — заговорил зычно. — А ты, Максим, посадил его возле себя. Кого, кого, спрашиваю? Раскольника проклятого! Выдай мне его, выдай, воевода, трижды тебе говорю!» — перед нами не просто монах, но *воинствующий* церковник.

В сценке, когда взбунтовавшиеся стрельцы подступили к Кремлю, и патриарх велит вывести на крыльцо Ивана и Петра, чтобы успокоить народ, — мать Петра раскрывает себя всю: «Нет! — крикнула Наталья Кирилловна, хватаясь за виски. — Владыко, не позволю... Боюсь!» — и перед читателем сразу гордая царица (нет! Не позволю!) и слабач женщина (боюсь!).

Благодаря тому, что перед нами не носители «социальных признаков», а живые, полнокровные люди, убедительность авторских идей возрастает многократно.

Мастерство А. Толстого как художника сказывается также и в удивительной плотности и насыщенности повествования, в применении того приема, который получил в литературоведческой практике название «несобственная прямая речь». Суть этого приема в том, что язык оформлен в качестве авторского, а содержание — от персонажа. А. Толстой одновременно и изображает, как развивается действие, и через оценку каким-либо персонажем этого события характеризует его.

Например — повествование от какого-то типичного боярина. «Отцы и деды нерушимой стеной стояли вокруг царя, оберегали, чтоб пылинка не села на его миропомазанное величие. Без малого, как бога живого, выводили к народу в редкие дни, блюли византийское древнее великолепие. . . А это что? А этот что же? С холопами, как холоп, как шпынь ненадобный, бегаёт по доскам, бесстыдник, — трубка во рту с мерзким зелием, еже есть табак. . . Основу шатает. . . Уж это не потеха, не баловство. Ишь, как за рекой холопы зубы-то скалят. . .»

Вот от лица приказного: «Вяло махнув рукой, дьяк опять задремал. Скучное настало время — ни челобитчиков, ни даров. Москва опустела, — стрельцы, дети боярские, помещики, все ушли в поход, в Крым. Только — мухи да пыль, да мелкие казенные дела».

Особым художественным качеством «Петра Первого» является эмоциональная приподнятость его стиля. Книга тенденциозна — и автор не скрывает своих оценок; симпатии и антипатии автора — на виду, можно говорить даже о его страстности, и всё это делается не путем назиданий, а посредством эстетической оценки того, о чем автор пишет — примеров тому достаточно приведено было выше.

Взять хотя бы сравнительно узкую сферу изобразительных средств — сравнения. Кто не помнит великолепной фразы: «Стрельцы, как сырые дрова, шипели и не загорались — не занималось зарево бунта». В сравнении с сырыми дровами нет, конечно, ничего сочувственного, косность и рутина стрельцов находят свою оценку.

Или: «Санька слушала, как зачарованный кролик». — Ведь Санька при всех своих достоинствах — довольно глупая женщина. Это же сравнение косвенно определяет и международную авантюристку Атали Десмонт, которую слушала Санька и которая уподобляется здесь змее или лисе, готовой проглотить глупого зверька.

Встречаются сравнения, перерастающие в целые картинки: «Шумели сосны так мягко и могуче, будто из бездны бездн голубого неба лилась река. . .» — эта поэтическая картинка вызывает у читателя любованье природой, а эта симпатия переносится в свою очередь на описываемое место — молодой Петербург.

Оценочный элемент заключен, конечно, не только в сравнениях — он пронизывает всю книгу.

Присутствие автора сказывается и в том, что синтаксис авторской речи зачастую чисто разговорный, а не книжный. Вот пример, один из многих: «Во двор между запорошенными кучами глины и щепок въезжали сани, — голландские — в виде лебедя, расписанные чернью с золотом, русские — длинные, ящиком — с наваленными подушками и медвежьими шкурами» и т. д.

Думается, нет и быть не может какой-то «чистой» художественности, отделенной от идейного содержания произведения. Но поскольку мы говорим о своеобразии «художественного освоения мира», мы не можем пройти мимо того, что «секрет» воздействия произведения на читателя заключен прежде всего в том, насколько образно, «весомо, грубо, зримо» умеет писатель воссоздавать эпоху и людей, о которых взялся писать. Прав был Белинский, когда говорил о том, что произведение искусства может выражать общественные идеи, но для этого оно должно быть именно произведением искусства, а не мертвой диссертацией.

При отсутствии образности, наглядности, осязаемости в воспроизведении действительности «Петра Первого» не спасли бы от забвения никакие другие достоинства. При наличии этой замечательной образности роман живет и будет жить.

2

Языку «Петра Первого» как исторического романа посвящен целый ряд работ. Дискуссии о языке исторического романа не обходились без анализа «Петра Первого». Работы о языке других исторических романов не могут не отталкиваться от достижений этого романа. Существуют разные точки зрения, но противники в своей аргументации не могут пройти мимо опыта «Петра Первого». Всё это говорит о том, что А. Толстой дал такое решение проблемы, которое нельзя не учитывать.

А. Толстой доказал, что современный язык, гораздо более гибкий и развитой, чем 250 лет назад, способен отобразить прошедшую эпоху во всем многообразии ее оттенков. Устарелых слов и оборотов в романе относительно немного. Успех романа «Петр Первый», по существу, определил судьбу спора, который велся в теории и практике исторического романа о языке. (Редкие попытки воскресить в наши дни архаический стиль совершаются «рассудку вопреки, наперекор стихиям»).

Таким образом, полемика перешла в другую плоскость: как следует обращаться с тем небольшим процентом устарелых языковых средств, который всё же необходим для воспроизведения языкового колорита?

Были высказывания о том, что А. Толстой пользовался архаизмами только как средством речевой характеристики. Это неверно. Во-первых, сплошь и рядом встречаются речи персонажей без всяких архаизмов. Во-вторых, сплошь и рядом архаизмы встречаются в авторской речи.

В настоящее время такие высказывания в литературе не встречаются, но зато с переменным успехом борются две другие точки зрения.

В 1943 году на совещании в Союзе советских писателей¹ Л. Тимофеевым и А. Антоновской было высказано мнение, что проблема некоторой архаизации языка в историческом романе должна решаться не столько лексически, сколько синтаксически. Впоследствии этот тезис был поддержан В. Фавориным, Г. Макаровской и некоторыми другими. В доказательство приводились примеры из «Петра Первого».

В ряде других исследований утверждалось, что основой передачи языкового колорита является лексика, — в доказательство ссылались на «Петра Первого».

Думается, что в погоне за оригинальной точкой зрения обе стороны впадали в некоторую крайность. А. Толстой, вероятно, не думал о том, синтаксису или лексике он отдает предпочтение, он думал о языке вообще. Где это уместно, вводится устарелая лексика, где необходимо — синтаксис, иногда — и то, и другое вместе, иногда ни того, ни другого.

Способ воссоздания языкового колорита в «Петре Первом» представляется следующим: вся ткань авторского языка как бы пронизана вдоль и поперек ниточками языка устарелого. Этих ниточек очень немного, но они организуют весь рисунок. Архаизмов в собственно авторской речи очень немного — не на каждой странице они встречаются, но только впечатление начинает ослабевать, как снова искусно введенное в речь слово вызывает в памяти всё то, что за ним стоит.

Такой прием с точки зрения психологической оказывается гораздо действенней, чем метод предельного насыщения устарелым языком. В. Фаворин остроумно заметил по этому поводу, что даже самые лучшие духи не будут ощущаться, если их нюхать беспрерывно. Точно так

¹ См. газету «Литература и искусство», 1943, № 42, 16 октября.

же обстоит дело с воздействием архаизмов: каждый устарелый элемент речи воспринимается с новой силой, если он отделен от предыдущего момента некоторым расстоянием.

Вот некоторые примеры устарелой лексики, примененной А. Толстым в авторской речи: Иван Максимович Языков — маленький, в хорошем теле. . . человек великой ловкости и глубокий проникатель дворцовых обхождений; давешний наглый отрок; высокомысленные слова; человек он был гораздо глупый; прельстительные глаза Анхен; представитель; недреманное око; чрево; тучен от невоздержанности к питию; вьюноша; провидец; персты; уставя брады, безмолвствовали и т. д.

Реже встречаются устарелые синтаксические и морфологические формы: «меж двор», «с товарищи», «с солдаты», «240 тысяч рублей», «воевать крымского хана» и некоторые другие.

Основным синтаксическим приемом архаизации является инверсия — главным образом относительно определяемого и определяющего слова: «При сих словах увидали надменное лицо его» и др. Встречаются и некоторые другие приемы, но во всех случаях архаичный синтаксический оборот есть вкрапление в современную русскую речь.

А. Толстой архаизует язык и за счет лексики, и за счет синтаксиса. Это делается в очень умеренных размерах.

Другим важным средством воспроизведения духа языка является включение документов (мнимых или подлинных) в текст повествования, причем обращение с устарелым языком в них почти точно такое же, как и в авторской речи, во всяком случае смысл повествования не затемнен.

«Гостям и гостиные сотни, и всем посадским, и купецким, и промышленным людям во многих их приказных волокитах от воевод, от приказных и разных чинов людей в торгах их и во всяких промыслах чинятся убытки и разорение. Яко львы, челюстями своими пожирают нас, яко волци. Смилуйся, великий государь. . .» Другой пример, письмо Петра князю-кесарю: «Мин хер кених. . . По возвращении от невзятго Азова с консилии господ генералов указано мне к будущей войне делать корабли, галисты, галеры и иные суда. В коих трудах отныне будем пребывать непрестанно. А о здешнем возвещаю, что отец ваш государев, святейший Ианикит, архиепископ прешбургский и всеа Яузы и всего Кукую патриарх с холопами своими, дал бог, в добром здоровии».

Речь персонажей также используется А. Толстым с целью отразить язык эпохи. Время Петра, как известно, характеризуется бурными переворотами, нововведениями, отчаянной борьбой за старое, смешением самых различных стилей.

Вот речь старца, призывающего к спасению души: «. . . и не только древом всяким, но и железом, и камением, и за волосы рванием, а ино и кирпичом тело мое смирял. В то время персты рук моих из суставов выбиты, и ребра мои, и кости переломаны. И господь не уморил меня. Ныне немощен телом, но духом светел. . . Братие, не разленитесь о душе своей!»

Мы можем услышать и совершенно неуместное употребление иностранных слов, свойственное той поре, когда многие перенимали культуру весьма поверхностно. Княжна Ольга Буйносова говорит о своем брате: «Мишка все с мужиками да с мужиками. Вчерась опять в конюшне на балалайке куртаже делал и в карты по носам бился. . .»

Очень показательна речь самого Петра, в которой смешались все стили и речения: то она такая, что ее не отличить от речи простолюдина («Бояре наши, дворяне — мужичье сиволапое — спят, жрут да молятся. . .»), то она поднимается до высокого стиля, но среди славянизмов вдруг — галлицизмы: «Король Карл отважен, но не умен, весьма

лишь высокомерен,— заговорил он, с медленностью,— по-московски,— произнося слова.— В семисотом году фортуна свою упустил. А мог быть с фортуной, мы бы здесь ренское не пили. Конфузия под Нарвой пошла нам на великую пользу. От битья железо крепнет, человек мужает. Научились мы многому, чему и не чаяли. Наши генералы, вкупе с Борис Петровичем Шереметевым, Аникитой Ивановичем Репниным показали всему миру, что шведы — не чудо, и побить их можно и в чистом поле, и на стенах. Вы, дети сердца моего, добыли и устроили сие священное место...»

Алексей Толстой в «Петре Первом» решил проблему языка исторического романа наилучшим образом. Архаизация языка для него не самоцель, а одно из средств для правдивой передачи обстоятельств изображаемой эпохи. Поэтому он и лексическими, и синтаксическими устойчивыми элементами пользуется умеренно, лишь настолько, насколько это помогает воссоздать колорит времени, тонко напомнить читателю, какая эпоха перед ним.

3

Важнейшим завоеванием человеческого мышления явилась категория историзма. Обращаясь к прошедшему, люди относительно недавно начали понимать, что история — это процесс, ведущий к *качественным* изменениям, что в прошлые эпохи люди обладали другими взглядами, руководствовались иной моралью, жили в другой обстановке.

Отражение явления в его неповторимости стало важной заботой исторических романистов. Воспроизведение атрибутов эпохи, ее важнейших событий, законов нравственности, того, что называется духом времени — таков *первый* этап развития категории историзма.

Колорит петровской эпохи передается Алексеем Толстым в романе «Петр Первый» весьма явственно. Нарисованы события крупного исторического значения, показана обстановка битв и походов, боярские думы и стрельческие бунты, петровские ассамблеи, раскольничьи саможжения — всё это воссоздает эпоху в ее своеобразии, неповторимых чертах.

Типичными для эпохи являются бояре, умнейшие из которых пошли на службу Петру, а другие брюзжат, не в силах ему противиться — мощь-то боярская во многом уже подорвана. Характерны для эпохи и сподвижники Петра, которые в то же время используют свою власть и положение для ограбления казны (Меншиков и Шафиров поставили, например, на сто тысяч гнилого сукна преображенскому приказу).

Не приукрашивая действительность, А. Толстой рисует картину нравов этой жестокой поры — в книге рассеяны и штрихи, и целые сцены, показывающие отношения между людьми конца XVII — начала XVIII века.

Вот два приятеля, безродные мальчишки Алексашка и Алешка: вместе воруют, вместе медведя водят, вместе милостыню просят, вместе пирогами торгуют, но прошло сколько-то лет, и Алешка Бровкин — офицер — как к великой милости относится к небрежному кивку Александра Меншикова, первого приближенного Петра.

Вот ряд эпизодов: обрисован самый густопсовый домострой, который причудливейшим образом перебивается моментами нового «политеса». Сцена казни женщины, убившей мужа — ее зарывают в землю. По закону, если она не будет загрызена собаками, то будет подвешена после этого вниз головой. Гуманность Петра заключается в том, что он приказал ее застрелить. Массовые казни стрельцов — царь велит своим

приближенным лично рубить головы бунтовщикам. «Меншиков хвастался тем, что отрубил в этот день тридцать голов. Князь-кесарь собственной рукой умертвил четверых...» Вот описание царского кабака: «В передней избе у прилавка — крик, шум, ругань. Пей, гуляй, только плати. Казна строга. Денег нет — снимай шубу. А весь человек пропился, — целовальник мигнет подъячему, тот сядет с краю стола, — за ухом гусиное перо, на шее чернильница, — и пошел строчить. Ох, спохватись, пьяная голова! Настрочит тебе премудрый подъячий кабальную запись. Пришел ты вольный в царев кабаке, уйдешь голым холопом...»

«— Ныне пить легче стало, — говаривает целовальник, цедея зеленое вино в оловянную кружку. — Ныне друг за тобой придет, сродственник, или жена прибежит, уведет, покуда душу не пропил. Ныне мы таких отпускаем, за последним не гонимся. Иди с богом. А при покойном государе Алексее Михайловиче, бывало, придет такой-то друг уводить пьяного, чтобы он последний грош не пропил. Стой... убыток казне... И этот грош казне нужен. Сейчас кричишь караул. Пристава его, кто пить отговаривает, хватают и — в Разбойный приказ. А там, рассудив дело, рубят ему левую руку и правую ногу и бросают на лед... Пейте, соколы, пейте, ничего не бойтесь, ныне руки, ноги не рубим...» (т. 9, стр. 27—28).

События и нравы воспроизведены А. Толстым с точностью ученого и яркостью художника. В книге много того, что называется реквизитом, но он не выставлен напоказ, а разбросан по всей книге так, чтобы поддерживать общий колорит, не бросаясь в то же время в глаза читателю.

В книге эпоха показана в неповторимых исторически событиях, нравах, обстановке, типах. В этом отношении роман А. Толстого стоит в ряду лучших исторических романов — русских и зарубежных XIX века, но не выше. Это историзм первого этапа своего развития.

Второй, *высшей* ступенью категории историзма является способность отражать не только внешние атрибуты, но и важнейшие закономерности эпохи, важнейшие закономерности социальной жизни. Историзм подобного порядка пронизывает и организует материал «Петра Первого».

Только марксизм способен ориентировать писателя в сложнейших вопросах истории, может помочь разобраться в том главном, что дала исследуемая эпоха развитию страны, только марксизм поможет понять существенное в деятельности той или иной личности.

Историзм нового типа наряду с отражением внешних атрибутов эпохи означает показ генеральных линий развития общества, понимание и отражение важнейших закономерностей жизни общества на изображаемом этапе.

Чем объяснить, что даже многократно описанные до А. Толстого сцены и явления получают в его романе новый свет и новое звучание? Решение, очевидно, следует искать, во-первых, в могучем даровании писателя, а во-вторых, в том, что за любой деталью скрывается большой социальный смысл. Р. Мессер справедливо писала о том, что своеобразие А. Толстого — «в просвечивании глубоким взглядом таких явлений истории, которые в буржуазной исторической науке и беллетристике приобрели значение неоспоримых, штампованных, а потому и олеографически скучных».¹

Ниже будет показано, что А. Толстой сумел отразить объективную необходимость петровских преобразований, верно решил проблему роли

¹ Р. Мессер. А. Н. Толстой. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 82.

личности и роли народных масс в истории, типизировал существенные, с марксистской точки зрения, черты Петра, правильно показал, что борьба в петровскую эпоху происходила между сторонниками прогрессивных преобразований и сторонниками феодальной рутины, причем эта борьба очень осложнялась варварскими способами внедрения нового и бесчеловечной эксплуатацией крепостного крестьянства.

Атрибуты эпохи, неповторимые события и исторические нравы как средство изображения главных закономерностей общественной эпохи — вот в чем сущность историзма лучшего советского исторического романа «Петр Первый».

Марксизм открыл новые возможности перед историческим романом — он позволяет художнику не интуитивно, а наверняка указывать на главные закономерности изображаемого периода и создавать тем самым произведения, проникнутые подлинным историзмом.

4

Исторический роман советского писателя — не бегство от действительности, а служение ей. Это служение осуществляется в первую очередь изображением тех моментов, которые связаны с современностью: по сходству или контрасту.

Связь с современностью это оборотная сторона категории историзма: чем глубже историзм, тем крепче, неразрывней связь с современностью. Оба эти важнейшие качества исторического романа являются прямым производным от глубины мировоззрения писателя.

Задача заключается в том, чтобы отобразить то, что действительно происходило в истории, причем отобразить так, чтобы это было актуально для современности, служило бы ее целям.

Марксизм, научное понимание законов общественного развития позволяет правильно решить эту сложнейшую, двуединую задачу.

Проблема связи с современностью так же, как и проблема историзма, может решаться по-разному.

Существует простейшее решение этой задачи — метод внешней аналогии (или внешнего контраста). Очень часто поверхностное сопоставление каких-либо явлений приводит к искажению их сущности. В качестве примера вспоминается то, как Ю. Тынянов и О. Форш в конце 20-х годов сравнивали положение одинокого инакомыслящего интеллигента в советском обществе и в николаевской России и делали вывод о том, что общество гнетет выдающихся представителей интеллигенции («Современники» О. Форш, «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова).

Не в перенесении в далекое прошлое современных взглядов, не в модернизации истории лежит подлинно научное решение вопроса о связи истории с современностью.

В чем же? В теории литературы существует удовлетворительный ответ. Вот что, например, пишет Ю. Оснос: «Подлинная идейная связь исторической драмы с настоящим достигается тем, что художник избирает и изображает в прошлом явления и тенденции, дожившие до настоящего или пришедшие в нем к особенно полному раскрытию.

«Прошлое часто живет в настоящем, а настоящее всегда уходит в минувшее своими корнями. И тот, кто проведает, откуда и каким образом растут эти корни, кто точно последует за направлением их роста, почти неминуемо очутится перед современностью... Если художник стремится к обнаружению объективно существующих связей между современностью и прошлым и достигает в этом отношении успеха, он

оказывается в состоянии выделить и акцентировать определенные тенденции исторического движения, не нарушая его общей картины».¹

В романе «Петр Первый» подчеркнуты и выделены те стороны петровской эпохи, которые составляют «корни современности», оживлены те силы, которые предшествуют настоящему.

Изображая деятельность Петра, А. Толстой показывает его стремление сделать Россию самостоятельной, могучей державой. А. Толстой рисует, как бурными темпами растет промышленность, флот, крепнет армия, накапливается капитал в стране, централизуется правление — и в результате страна, которой угрожала опасность стать полуколонией развитых промышленных европейских стран, начинает говорить с ними как равная, проводить свою собственную политику и совершает экономический скачок.

Выделение этой, главной с точки зрения историка-марксиста, стороны деятельности Петра, утверждение, что основа независимости и самостоятельности страны в укреплении ее экономики и сплочении сил нации вокруг важнейших задач — вот чем роман «Петр Первый» служит современности, вот в чем заключается его актуальность и связь с современностью.

Патриотизм, стремление к независимости, сметка, талантливость, инициативность, мужество и огромная выносливость — эти и другие черты русского народа нашли свое художественное отражение в романе. Эти качества сделали русский народ выдающейся нацией, позволили ему сыграть великую роль в мировой истории. Показывая эти объективно существующие характерные черты русского народа в труднейший момент его истории, А. Толстой воспитывал патриотизм читателей, показывал им, какое наследие, какие великие предки стоят за их плечами. В этом также заключается теснейшая связь истории с современностью. В ответ на обвинения в модернизации истории А. Толстой писал: «Неверно, что я избрал ту эпоху для проекции современности. Меня увлекло ощущение полноты „непричесанной“ и творческой силы той жизни, когда с особенной яркостью раскрывался русский характер... Чтобы понять тайну русского народа, его величия, нужно хорошо и глубоко узнать его прошлое: нашу историю, коренные узлы ее, трагические и творческие эпохи, в которых завязывался русский характер» (т. I, стр. 88).

Не следует, однако, упрощать вопрос и сводить связь с современностью в историческом романе исключительно к воспроизведению тех объективно важных закономерностей, которые дожили до нашего времени. Положение в этом вопросе в какой-то степени аналогично тому, которое существует в проблеме историзма. Изображать главнейшие процессы эпохи — это, конечно, основа и главное условие подлинного историзма, но еще не все: вряд ли возможен исторический роман без воспроизведения вещественной обстановки, атрибутов эпохи, того, что создает колорит времени. Точно так же аналогии могут стоять на службе современности, но, во-первых, они являются средством вспомогательным и дополняющим по отношению к главному средству (воспроизведение

¹ Ю. Оснос. Советская историческая драматургия. «Советский писатель», 1947, стр. 135—137. Неправильно, конечно, что Ю. Оснос не ссылается на Г. Лукача, который за 10 лет до него дал подобное решение этого вопроса. Г. Лукач писал: «Великое историческое искусство состоит в оживлении прошлого как предыстории настоящего, в художественном оживлении тех общественных и человеческих сил, которые за время долгого развития сформировали нашу жизнь такой, как она есть» («Литературный критик», 1937, № 7, стр. 80). Г. Лукач поступил правильной, чем Ю. Оснос: когда он писал, что суть обработки материала — в выделении тех тенденций, которые возросли теперь по сравнению с прошлым, он указал, что ключ к решению этой проблемы можно найти еще у Гегеля.

общих для нашей и прошлой эпох закономерностей), а во-вторых, сравниваться должно сравнимое, то, что действительно находит аналогию в современности. Так, например, бурный рост производительных сил в нашей стране в начале XVIII века при всей разнице исторических условий чем-то походил на такой же взлет в начале 30-х годов XX века, когда главным и решающим был ежегодный огромный прирост выхода продукции, когда важнейшим был лозунг «Догнать и перегнать!» То же самое можно сказать о гигантском по сравнению с предшествующими эпохами размахе различных начинаний. Поэтому в романе «Петр Первый» перекличка с современностью осуществляется и путем аналогий. Не они, однако, являются главными: сейчас во многом изменилась обстановка по сравнению с теми годами, когда писался роман, но воспитательное значение его не падает; это значит, что верно и глубоко схвачены основные объективные процессы, важные для современности, корни которых лежат в далекой исторической эпохе.

5

«Петр Первый» — вершинное достижение советского исторического романа. В то же время особенности этого романа во многом отражают и продолжают те тенденции, которые наметились в лучших советских исторических романах конца 20-х годов. Успех романа определил существование и дальнейшее развитие этих тенденций и даже, можно сказать, сделал их господствующими в советском историческом романе. Поэтому следует подробно остановиться на принципах построения этого романа.

В основу произведения положены исторически существовавшие, подлинные, реальные противоречия общественной жизни России конца XVII—начала XVIII века, а не вымышленные коллизии.

Остроконфликтным обычно называют такое произведение, в котором основное противоречие усложнено и усилено еще какими-либо обстоятельствами. «Петр Первый» характеризуется тем, что писатель одновременно отображает борьбу трех групп противоречий, добываясь тем самым всестороннего охвата изображаемой действительности (это с точки зрения тематической) и неослабевающего напряжения читательского внимания (это с точки зрения художественной).

Противоречия внутри правящих классов; между сторонниками преобразований во главе с Петром Первым, с одной стороны, и феодальной, преданной старине боярской верхушкой, с другой стороны, — вот первый движущий действие конфликт романа.

Противоречия между эксплуататорами и эксплуатируемыми, между капиталистически-феодальной верхушкой и крестьянскими массами — второй конфликт, как и первый, обусловленный самой исторической действительностью, а не вымыслом автора.

Противоречия между интересами русского государства и иностранных держав — третий, также основанный на исторических данных конфликт романа.

И при этом ни одного сколько-нибудь приближающегося по значению к этим названным вымышленного, так называемого романического конфликта.

Эти линии тянутся на протяжении всего романа, преобладает то одна, то другая, то они сплетаются все вместе, создавая предельной напряженности повествование, кульминацию. Одним из кульминационных эпизодов является, например, нарвское сражение: войска Петра разбиты иноземцами, церковно-боярская оппозиция, если можно её так назвать,

не поддерживает Петра, радуется его неудаче, собственные солдаты, голодные, больные и обмороженные не способны сражаться, командный состав попадает в плен.

Боренье социальных исторических сил — вот что образует конфликт «Петра Первого».

Сложное сплетение еще более усложняется тем, что А. Толстой в соответствии с исторической правдой показывает сторонников прогрессивных сил далеко не безупречными, показывает, что не всегда они были правы — недаром Ленин говорил, что Петр варварскими средствами боролся с варварством. Сложность коллизии заключается в том, что прав был Петр-преобразователь, но правы были и крестьяне, за счет которых происходили эти преобразования, когда они бунтовали против него.

Исследователи неоднократно указывали, что особенностью советского исторического романа является стремление отразить жизнь нации в переломный момент истории, когда всё сокровенное в национальном характере проявляется особенно четко.

Обращение к узловым эпохам истории привлекает писателей, думается, не только этим соображением (конечно, этим тоже), но и желанием подлинного художника создать яркое, драматическое произведение, а где же искать самые резкие столкновения, как не в таких периодах истории. Во всяком случае, обращение к критическим, переломным эпохам наиболее соответствует природе искусства и помогает создавать ценные в идейном и художественном отношении произведения. Пример «Петра Первого» лучшее тому доказательство.

Не все линии одинаково сильно освещены в романе. Первые две книги — это в основном противоречия внутри одного класса, третья (незавершенная) — в основном с иноземцами.

Сразу же по выходе первой книги в свет, а затем после выхода второй особенно, в критике начали раздаваться голоса о том, что социальный антагонизм не нашел подлинного выражения в романе, что тема угнетенного крестьянства отодвинута на дальний план. Одно время (примерно до 1940 года) почти ни одна статья не обходилась без этого упрека. Затем в критической литературе возникла и окрепла другая точка зрения: основные крестьянские восстания при Петре, в том числе и знаменитое булавинское, происходили в период 1705—1709 годов, а первые две книги романа доведены только до 1703 года. Следовательно, необходимо дождаться третьей книги, а затем судить.

Эта точка зрения, возникнув, стала сосуществовать наряду с первой. Но вот в некоторых работах пятидесятых годов в очень четкой и, можно сказать, категорической, не терпящей возражений форме было декларировано, что социальные противоречия в романе отражены с полной силой: в доказательство приводились имена Федьки Умойся Грязью, Цыгана, Овдокима и некоторых других. Думается, однако, что ссылки на эти образы не могут опровергнуть тезиса о том, что тема угнетенного крестьянства не нашла своего достойного отражения в романе. Историю — в том числе историю литературы — приукрашивать незачем, роман А. Толстого велик и без натяжек. Те, кто в доказательство мысли об удачном отражении социального антагонизма в романе пишут о Федьке Умойся Грязью и ему подобных эпизодических персонажах, совершенно игнорируют специфику художественного отражения исторической действительности: даже если бы в романе было много подобных лиц (а их относительно немного), число здесь не решает проблемы. Главное то, что в «Петре Первом» нет образа угнетенного крестьянина, равноценного в художественном отношении хотя бы образу боярина Буйносова или купца Бровкина, не говоря уже о таком шедевре, как образ самого Петра.

Таким образом, исторический романист, придерживаясь тех же принципов построения конфликта (социальный, сугубо исторический), может писать об этой же эпохе, не повторяя А. Толстого, но значительно усилил намеченную им линию противоречий крестьянства и эксплуататорских классов (по некоторым данным, население России при Петре уменьшилось на 25%, — эта цифра говорит о многом).

Характер конфликта определил и особенности композиции романа. Ход истории обуславливает развитие действия, непосредственно историческими обстоятельствами обусловлено становление личности главного героя — Петра и других исторических и вымышленных персонажей.

Поэтому сразу же по выходе романа в свет и у нас, и за рубежом раздались голоса о том, что это не роман, как его привыкли понимать, а историческая хроника, то есть цепь исторических эпизодов.

Несколько позже об этом почти перестали говорить, а в 50-е годы опять-таки из стремления «улучшить» замечательное произведение и вовсе перестали упоминать. Суть же дела, как представляется, заключается в том, что историко-хронологический принцип положен в основание «Петра Первого». Это хроника, но хроника особая, усложненная элементами романическими.

Во-первых, из множества эпизодов выбраны те, которые тесно соотнесены с личностью Петра или с его деятельностью. Нарастание основных идейных линий: прогрессивность преобразований и могущество русского народа — вот что объединяет повествование и определяет отбор материала. Таким образом, перед нами хронология не учебника, а художественного произведения.

Во-вторых, события внутри крупных исторических периодов сплошь и рядом построены на вымышленном материале, эпизод, представляющий звено в хронологическом повествовании, драматизирован, то есть создается связка небольших романических повестей в раме строго исторического повествования. Так, например, в первой же главе первого тома — девятнадцать небольших подглавок, из них в восьми участвуют исторические лица, остальные — сцены, в каждой из которых действуют типические для изображаемого времени вымышленные персонажи. Вся же первая глава — исторически достоверное повествование о периоде последних лет царствования Федора Алексеевича и о годах царствования правительницы Софьи.

В-третьих, существует и некое подобие вымышленной сквозной линии: семейство Бровкиных связывает воедино в некоторых случаях эпизоды самого разного порядка, придавая необходимую цельность и единство разнохарактерному материалу: Иван Бровкин — купец, Алешка Бровкин — военный, Санька Волкова, дочь Бровкина, — боярыня, путешественница, другие сыновья Бровкина — строители; как видим, изображая жизнь этой семьи, членов которой хорошо знает Петр, писатель имеет возможность охватить широкий круг явлений периода правления Петра. Линия этой семьи не является ведущей в романе, она, строго говоря, не может быть даже названа линией, это, скорее, пунктир, который временами прерывается надолго, но само существование этого пунктира не позволяет говорить о композиции «Петра Первого» как о хронике в чистом ее виде.

Композиция «Петра Первого» занимает достаточно высокое место в эволюции принципов построения исторического романа.

Однако не следует думать, что достижения «Петра Первого» — это предел эволюции исторического романа. Сам Алексей Толстой так не думал, он продолжал искать новые формы композиции — и нашел решение, которое представляется шагом вперед по сравнению с тем, что

было в романе. В сценарии кинофильма А. Толстой тесно переплетает личную и историческую линии, вернее — не переплетает, а сливает воедино: борьба Петра становится для него источником личной трагедии, его сын Алексей — враг его дела, надежда его врагов. Такое решение больше соответствует тому, что требуется от литературы. Трагизм ситуации возрастает оттого, что врагами являются отец и сын. Так достигается идеальное слияние исторической науки и литературы; все линии сплетаются в один узел, создается глубоко драматическое, цельное нерасчлененное произведение, в котором, однако, движущей пружиной по-прежнему является борьба исторических сил.

Этот принцип построения историко-художественного произведения, примененный А. Толстым в драматургии, не нашел еще в советском историческом романе своего развития. Практически принцип композиции, осуществленный в «Петре Первом», — историческая хроника, драматизированная в отдельных эпизодах, — стал в советском историческом романе, начиная со второй половины 30-х годов, господствующим. И нужно сказать, что то, что было в конце 20-х — начале 30-х годов достижением, движением вперед по сравнению с романом, построенным на вымышленной интриге, где героем был маленький, безвестный человек, теперь оборачивается, как нам кажется, недостатком: романам не хватает интриги, хроникальное развитие действия при отсутствии той изобразительной мощи, которой обладал А. Толстой, не всегда может увлечь читателя.

До сих пор речь шла в плане сравнения композиции романа «Петр Первый» с реальной действительностью, которую отразила эта композиция. Но можно анализировать иначе. Чем отличается построение этого романа от построения «Кюхли», например? Принципы использования и оформления исторического материала примерно одинаковы, но между романами — значительная разница.

В «Петре Первом» нарисован колоссальный разворот событий; в отличие от «Кюхли» роман А. Толстого многопланов. Все социальные слои и прослойки, все типы эпохи находят то или иное отражение в романе: бояре крупные, бояре разоряющиеся, купцы, рабочие люди, крестьяне, стрельцы, иностранцы-коммерсанты, иностранцы-военные, сторонники Петра, раскольники, церковники, короли, международные авантюристы и т. д.

Жизнь и борьба народа в период крупных общественных изменений — таково содержание «Петра Первого», позволяющее отнести этот роман к жанру эпопеи. В «Петре Первом» впервые в нашей литературе возрождены традиции «Войны и мира» — широчайший охват событий, служащий основой для социально-философских выводов. Как справедливо указал А. С. Макаренко, перед А. Толстым стояла более трудная задача, чем перед Л. Толстым: если последний изображал общество, испытывавшее грандиозный *внешний* толчок, то А. Толстой рисовал серьезнейшую *внутреннюю* ломку.

Огромный охват людей и событий служит для подтверждения концепции автора, который считает и доказывает всем ходом изложения, что переворот был объективно неизбежен, что он был прогрессивен. Такая концепция находится в прямом соответствии с положением марксизма о значении централизованного государства в период распада феодализма.

Материал вначале располагается как бы вширь. Перед глазами проходят все крупные слои общества, и мы убеждаемся: все недовольны состоянием дел, всем живется худо: крестьянам, стрельцам, дворянам, купцам, — нет порядка в государстве. Недовольство выливается в беспорядочные бунты, после которых ничего не меняется.

Так, описав один из стрелецких бунтов, А. Толстой пишет: «И всё пошло по-старому. Ничего не случилось. Над Москвой, над городами, над сотнями уездов, раскинутых по необъятной земле, кисли столетние сумерки — нищета, холопство, бездолие.

«Мужик с поротой задницей ковырял кое-как постылую землю. Посадский человек от нестерпимых даней и поборов выл на холодном дворе. Стонало мелкое купечество. Худел мелкопоместный дворянин. Истощалась земля: урожай сам три — слава тебе, господи. Кряхтели даже бояре и именитые купцы. . . Что за Россия, заклятая страна,— когда же ты с места сдвинешься?» (т. 9, стр. 53—54).

А. Толстой показывает, что были уже и люди, которые знали, в какую сторону необходимо повернуть развитие страны, чтоб улучшилось положение ее населения — Василий Голицын много написал на эту тему «прожектов», но он был слабый духом человек, прожекты и деятельность — это разные и не смежные для него области.

Повествование идет дальше, мужает Петр, и всё больше вокруг его личности концентрируется действие. Возникает и некоторое время спустя получает безраздельное господство в повествовании принцип «Петр и. . .»: Петр и боярство, Петр и купечество, Петр и иностранцы, Петр и войско и т. д. Очень немного моментов в романе связано с образом Петра не прямо, а косвенно (раскол, иностранные государи). Ярко и многогранно отобразив типическую фигуру, писатель дает представление об эпохе: чем больше эта фигура, чем всесторонней ее жизненные связи, тем полней раскрывается историческая эпоха. Так мы подходим к теме «герой и народ».

6

Глубокий поворот А. Толстого к марксизму особенно сказался в том, что он показывает — наглядно и убедительно — непосредственный движитель истории — это трудящийся народ, который кормит страну, строит города, сражается на войне. Что это значит? В отличие от романа Мережковского, в отличие от первых произведений А. Толстого на эту тему в романе «Петр Первый» история делается не в дворцах, не интригами, не в застенках, не в спальнях и кабинетах (этот элемент занимает в романе соответствующее его истинной ценности место), — нет, историю двигают солдаты, которые разбивают шведов и прорубают тем самым «окно в Европу», крестьяне, рабочие люди, мастера — те простые люди, на костях которых строились заводы, верфи, новые города.

Только великому народу была по плечу такая великая задача. Смешно думать, что преобразования эпохи Петра — дело рук и мысли одного только Петра: творческая мысль талантливого народа участвовала в создании кораблей, литье пушек, написании учебников. А. Толстой выводит целую галерею талантливых русских людей: оружейники братья Воробьевы, Кузьма Жемов, изобретатель крыльев для полета, впоследствии учитель Петра по кузнечному делу. Он говорит о себе: «Не нашелся еще такой вор, кто бы мои замки отмыкал. . . Мои серпы до Рязани ходили. . . Латы моей работы пуля не пробивала. . . Кто лошадей кует? Кто бабам, мужикам зубы рвет? Жемов. . .» (т. 9, стр. 215). Братья Баженины самостоятельно строят пильную мельницу, Курбатов изобретает гербовую бумагу, талантливыми инженерами становятся Яков и Гаврила Бровкины, показаны предприимчивые купцы и заводчики. Выносливый, мужественный, сильный, сметливый народ — вот кто непосредственный творец всех совершающихся в романе событий.

Петр характеризуется Толстым как типично русский человек, в облике этого царя, который «на троне вечный был работник», воплощены

многие черты, присущие русскому народу: энергия и выносливость, любовь к труду и мужество.

Много сил противодействует Петру — и именно там сопротивление самое серьезное, где противятся массы народа, а не бояре или иностранные купцы, — так показывает в романе А. Толстой. Легко переломить Буйносова, но как обратить на свою сторону те тысячи крестьян, которые предпочитают сгореть живыми, но не работать на Петра?

Могучий физически и духовно, великий русский народ — вот кто значительно преобразил облик страны, вывел свою родину в число первых держав мира. Великий народ, великие задачи времени породили выдающегося государственного деятеля — Петра. «Из ничтожного духом народа не мог бы выйти такой исполин, как Петр», — писал Белинский. Роман о Петре у советского писателя А. Толстого становится апофеозом русского народа.

В то же время, анализируя роман, следует отметить и слабые места в решении проблемы «великая личность и народ». Исходные позиции, установки А. Толстого в принципе верны (история создает героя; народ — творец истории). Но то, как *акцентирован* материал, заставляет говорить о том, что решение, данное А. Толстым, не во всем правильно.

Верно исходя из того, что решающей исторической силой является народ, А. Толстой всё же недостаточно по масштабам произведения показал его участником и главным героем происходящих событий. Снова и снова решает специфика искусства: дело не в количестве эпизодических — пусть даже ярких — персонажей, а в отсутствии образов людей из народа, хотя бы приближающихся по композиционной роли в романе или по художественному исполнению к образу Петра. Бесспорно, это следствие определенной идеализации Петра Первого, которая присутствует в романе.

Да, Петр Первый у А. Толстого властен, деспотичен, жесток без меры и т. д., но он справедлив: если бьет, то за дело, если круто поворачивает, то для пользы дела, если губит народ, то во имя высоких целей. Но как известно из истории, Петр Первый бывал и неоправданно жесток, жесток до безумия, он был самодержцем, и нельзя проходить мимо черт самодурства, которые у него были. Варварские привычки его (дикие оргии, дикие забавы) хорошо известны. Он не щадил народ, людские жизни и в тех случаях, когда этого можно было избежать, — это был не гуманист, а грозный безнаказанный крепостник в своей вотчине.

Опираясь на опыт А. Толстого и учитывая достижения писателя, современные и будущие романисты не должны, однако, повторять его просчетов.

Несмотря на известную идеализацию, главным достижением романиста является, безусловно, образ Петра Первого, который составляет сердцевину и живую душу романа.

Оценивая этот образ, следует остановиться на ряде вопросов.

Петр — типический герой эпохи — типический, конечно, не потому, что таких было много, а потому что в его жизни и деятельности нашли отражение важнейшие события эпохи, участником и инициатором которых, а не свидетелем, он был. Типическим он может быть назван и потому, что был выразителем интересов определенных общественных кругов, был выдающимся деятелем помещичье-купеческого государства. Такой образ Петра смог создать уже зрелый в политическом отношении писатель — в первых произведениях о Петре целью А. Толстого было подчеркнуть одиночество царя, показать, что он один тянет против всего уклада русской жизни и поэтому труды его обречены на провал — умрет Петр, и всё пойдет по-старому.

В романе же Петр действует во имя интересов правящих классов, что для того времени означало в конечном счете — в интересах всей нации, которая еще до XVIII века не смогла преодолеть вековой отсталости — последствия двухсотлетнего владычества татаро-монгол.

Образ Петра является типичным для эпохи и с точки зрения морально-психологической: А. Толстой рисует его сыном своего времени — отношения к подчиненным, к женщинам, к врагам типичны для деспота-крепостника России конца XVII века. Точно так же боярин Одоевский обращается с мелкопоместным дворянином Тыртовым, а Тыртов — со своими крепостными.

Не герой делает историю, а история создает героя. Петр отвечал потребностям времени — писатель нарисовал страшный застой на Руси, недовольство всех слоев общества, убедительно показал необходимость перемен как во внутренней, так и во внешнеполитической жизни страны. Не будь этих объективных условий, не будь экономических предпосылок, не было бы и Петра Первого такого, каким мы его знаем. Но исторические предпосылки, хоть и важнейшая, но не единственная сторона дела. Личность, которая осознала необходимость перемен и обладает возможностью осуществить эти перемены, способна сыграть большую роль в истории. Сочетание объективных и субъективных предпосылок — вот условие исторических преобразований. Князь Василий Голицын оказался очень слабым человеком, он не сумел осуществить ни одного из своих планов, его гуманизм, высокая образованность, дальновидность ни к чему положительному не привели, и в конце концов, запутавшись в обстоятельствах, он оказался в лагере врагов Петра и его преобразований.

Петр — иное дело. Человек крутого темперамента и огромной энергии, он развил бурную деятельность. Мысль и дело у него нерасторжимы. Сам работая за десятерых, он и других заставлял действовать. Деспот-самодержец, Петр не останавливался перед кровью: он решил вывести Россию в число первых держав и шел к цели напролом. Ум, воля, гигантская работоспособность и безграничная деспотическая власть сделали свое дело — ценой огромных жертв, ценой тысяч и тысяч человеческих жизней Россия стала мировой державой.

Значительность личности Петра в романе А. Толстого возрастает еще и от сравнения Петра с европейскими государями: польским королем Августом и шведским королем Карлом XII. Один использует власть главным образом для безграничных любовных потех. Человек трусливый, эгоистичный и самовлюбленный, Август по существу не занимался делами государственными, предоставив крупной шляхте творить, что ей угодно.

Внешнюю противоположность ему представляет Карл XII, «свирепый мальчишка», фанатически гонящийся за военной славой, но также весьма далекий от участия в повседневном правлении государством.

И вот — Петр, который бесконечно бороздит страну с севера на юг, с востока на запад, строит флот, думает о науках и ремеслах, о культуре и заводах, управляет финансами и учит армию, учится сам и заставляет учиться других, поощряет торговлю и ставит новые города. В сравнении с В. Голицыным, королем Августом, Карлом XII становится понятным истинное значение этого действительно выдающегося человека, сына своего времени и представителя правящих классов.

Положение России настоятельно требовало реформ. Историческая необходимость выдвинула человека, который понял эту необходимость и сумел сделать многое, чтобы в какой-то степени ликвидировать вековую отсталость во имя интересов правящих классов и всей нации в целом. А. Толстой в своем романе по-марксистски решает сложнейшую проблему роли личности в истории.

Важной особенностью романа является то, что мы наблюдаем на его страницах становление личности Петра — перед нами духовный рост человека, определяющийся воздействием самых разнообразных сил, преимущественно социального порядка: десятилетний мальчик на крыльце перед бунтующими стрельцами, которые подняли на пику его дядьку боярина Матвеева, семнадцатилетний юноша, который спорит в соборе с правительницей Софьей за право нести икону, а несколько месяцев спустя бежит, предупрежденный сторонниками, полуодетый, в Троице-Сергиев монастырь, спасая свою жизнь, затем Петр — царь, заточивший Софью в монастырь и беспощадно расправляющийся со стрельцами и т. д. И. Векслер говорит как о величайшей заслуге А. Толстого о том, что писатель первым применил этот принцип в отношении исторического лица. Подобное утверждение неверно — Ю. Тынянов сделал это раньше А. Толстого, но необходимо сказать о другом: именно «Петр Первый» как бы узаконил принцип изображения исторического лица в развитии — успех этого романа надолго закрепил те принципы, которыми пользовался А. Толстой.

Там, где во второй половине 30-х годов и дальше речь идет о крупной исторической фигуре, эта личность, как правило, изображена в развитии, путь ее показан от истоков. Так обстоит дело с образами Пушкина у Ю. Тынянова, Радищева у О. Форш, Пугачева у В. Шишкова и другими. Исторические романисты следующих времен во многом пошли по той дороге, которую, если можно так выразиться, «утоптал» А. Толстой.

* * *

В «Петре Первом» блестяще сочетаются замечательные художественные и идейные достоинства. Необходимо указать, что, используя и изучая опыт этого великолепного, классического романа, нужно четко себе представлять, какие моменты являются бесспорными, а какие могут получить в дальнейшем иное решение (при сохранении завоеваний «Петра Первого»).

Алексей Толстой еще раз убедительно доказал ту древнюю истину, которую, однако, приходится доказывать снова и снова, что время бесценно по отношению к тем художественным произведениям, которые правдиво воссоздают мир в ярких, рельефных, зримых и осязаемых образах.

Думается, что отношение А. Толстого к проблеме языка исторического романа, к связи истории и современности, к проблеме историзма, к обработке документов — отношение А. Толстого ко всем этим вопросам является единственно правильным. Что же касается проблемы главного героя произведения, композиции, конфликта, то тут возможны и другие решения, другие формы исторического романа: например, типичский средний герой эпохи, личная судьба которого отразит важнейшие противоречия эпохи. То, что романов такого типа очень мало, не означает объективной невозможности их существования, скорее, это гипнотическое воздействие лучшего нашего романа.

Так или иначе, но принципы, блестяще развитые и закреплённые А. Толстым, занимают доминирующее положение в советском историческом романе и продолжают оказывать воздействие на развитие жанра до настоящего времени. Это обуславливает тщательное, всестороннее изучение тех положений, которые с таким успехом воплощены в лучшем советском историческом романе — в «Петре Первом».



ЭЛЬМАР ГРИН

(ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ)

Обычно писатель раскрывается не сразу, и есть особая радость следить, как растет и крепнет талант, который всего лишь вчера едва брезжил. Первые литературные опыты нередко бывают гладки, но безжизненны: молодое вдохновение чувствует себя скованным строгими правилами школьной поэтики, которые оно не осмеливается еще нарушить, и художник является в мир, как ученик на экзамен. Но жизнь мало-помалу берет свое, и если талант действительно талант, то унаследованное им литературное одеяние становится ему всё более узким и неудобным. И вот вскоре мы уже удивленно оборачиваемся назад, чтобы посмотреть, что из чего вышло. Вечная мудрость андерсеновской сказки о гадком утенке, вероятно, нигде не подтверждается с такой ежечасной настойчивостью как в искусстве.

Но бывают и другие таланты (эти более редки), их внутреннее формирование происходит где-то за кулисами литературы, вдали от нескромных глаз и вчуже от пытливых наблюдателей. Так безвестный Лермонтов потряс сердца стихотворением о Пушкине — для современников он был планетой, неожиданной для самых опытных литературных астрономов, и лишь через многие годы сделалось известным, из каких туманностей она мучительно слагалась.

Для пишущего об Эльмаре Грине непригодна обычная схема — вот ученичество, а вот — творчество зрелого мастера. О первых же его рассказах критика писала как о выдающемся литературном явлении, без всяких скидок «на молодость». Она увидела в них «глубокое и властное своеобразие», «образы большого масштаба, поражающие своей монументальностью», «философскую глубину» — на таком языке, как известно, не говорят с авторами начальных опытов.

С тех пор прошло двадцать лет, и Грин остался верен своей манере. То, что тогда сразу же бросилось в глаза читателям «Пиетри», «Друзей» и «Темных елей» — первых его рассказов, появившихся в конце 30-х годов, — то осталось у него и в «Ветре с юга» (1947), и в романе «Другой путь» (1956), и в последнем по времени произведении — «Мать» (1957).

Он тяготеет к изображению наиболее драматических, поворотных событий в жизни народа. Первая книга рассказов, вышедшая в 1939 году, заключала в себе восемь произведений, написанных о коллективизации, а остальные — о событиях, связанных с финской и второй мировой войнами. Уже самый выбор времени характерен для Грина; он стремится художнически испытывать своих героев, постоянно держа их в сфере высокого социального напряжения, вызывающего вспышки больших страстей, мгновения духовных взлетов и трагических падений. Сюжетные коллизии в его рассказах обычно так напряжены и целеустремленны, а события классовой борьбы требуют настолько полной отдачи всех эмо-

циональных сил, что его герои выходят из этого огненного горнила либо духовно преображенными, либо испепеленными и уничтоженными.

Первые рассказы Грина были посвящены изображению коллективизации, коснувшейся эстонских и финских хуторов. Мы знаем коллективизацию по «Поднятой целине» М. Шолохова, «Брускам» Ф. Панферова, «Ненависти» И. Шухова и многим другим большим и малым книгам, появившимся несколько ранее рассказов Грина и создавших уже к тому времени заметную литературную традицию. Во всяком случае сама тема не была тогда новой ни для литературы, ни для читателей, и не будь рассказы молодого писателя поистине своеобразны, вряд ли бы они обратили на себя столь общее и столь одобрительное внимание.

Но Э. Грин принес в литературу свое, оригинальное видение жизни, свою манеру и свой, весьма отличный от прочих, жизненный материал. Но есть у него и общее, например, с Шолоховым. Это общее не в писательской манере, а в том личном, глубоком, бытовом знании жизни, без которого не бывает настоящего искусства и которое одно только и может создать ту особую атмосферу правдивости и доподлинности всего происходящего, что непременно вызывает у нас чувство эстетического наслаждения, или, как называл это Л. Толстой, «чувство радости» от искусства.

Э. Грин (Александр Васильевич Якимов) родился на Карельском перешейке, среди карелов и финнов. Несколько лет (с 1922 по 1929) он работал батраком у кулаков. Темный кулацкий быт ему хорошо знаком по собственному нелегкому опыту. В многочисленных портретах кулаков — и в ранних рассказах и в поздних произведениях — есть черты, вырезанные откровенно мстительной рукой; на всех этих двуногих хищниках (вроде братьев Карьямаа или Арви Сайтури), как каинова печать, как плевков, запечатлелось авторское презрение, слишком живое, неугасшее, чтобы можно было считать его лишь проявлением литературного мастерства. О первом из этой галереи хищников, Юхане Ойнасе («Пиетри») сказано, как о животном, что всё его «жесткое мясо» «вместе с коротким скелетом весило всего четыре пуда».¹ Портрет Якова Карьямаа состоит, пожалуй, только из одной, но зато тщательно разработанной черты — описания его «мертвого, большого рта», настолько жадного и хищного, что его стеснялся сам обладатель. «Он прятал рот в жесткие волосы как умел, чтобы не раздражать людские взгляды. И он подстригал бороду так, чтобы щеки казались круглее и приятнее. Но это не смягчало взгляда людей, потому что впалые щеки и большой рот с мертвыми губами просвечивали сквозь редкие волосы».²

Но это сам писатель Грин «не смягчает» своего взгляда и с жесткой пронизательностью гипертрофирует ненавистные ему черты хищничества, бесчеловечности, национализма, под какой бы благообразной или даже эффектной внешностью они ни прятались.

В одном из рассказов, написанных после войны («Мечь Пеки»), есть у Грина образ народного мастера-игрушечника, создателя забавных деревянных фигурок, выполненных в стиле шаржа и гротеска. Местный кулак Эмиль Хаарла изображен у него в виде длинной тощей головы, что-то высматривающей своими выпученными жадными глазами. «А высмотрел он гектар вдовы Лойминен. И бедная маленькая Лойминен, сделанная из отдельной пузатой чурки, вся так и прикинула к земле, пытаясь прикрыть подолом юбки и передником свой несчастный гектар,

¹ Эльмар Грин. Рассказы. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 8.

² Там же, стр. 127.

чтобы спасти его от жадной руки Хаарла».¹ Некоторые портреты кулаков, написанные Грином, разительно напоминают манеру работы этого народного мастера-сатирика: они гротескны и глубоко символичны; подобно Пекки, Грин создает характер человека, «*извлекая скрытое наружу*»,² преувеличивая и заостряя его, но не теряя при этом житейского, бытового правдоподобия. Вспомним хотя бы еще один гриновский портрет — Арви Сайтури, героя романа «Другой путь»: «Он стоял на каменистом холме в своих владениях и, расширяя короткие ноздри навстречу ветру, вглядывался во все стороны своими глубокими глазными щелями, быстро крутя головой туда и сюда. Что-то там, вдали, он видел такое, что еще не принадлежало ему, и его неудержимо тянуло туда».³ Так это же — Хаарла! Это сделано в том же духе, по тому же принципу, что и игрушки мастера Пекки!

В ранних рассказах Грина символизм рисунка был особенно обнажен и интенсивен. Грандиозность событий, необычная острота классово-борьбы в финской и эстонской деревне приобретали под пером художника форму крупных, символизированных до плакатности образов-лицетворений: «Они пришли рано утром к его железным воротам и долго стучались в них, изгоняя из его дома мир и покой. Когда он впустил их во двор, то невольно попятился назад: такие страшные были они в своих истасканных одеждах, в рваных лаптях и опорках. На их истощенных небритых лицах резко выступали скулы, а в запавших глазах горела злоба».⁴

Такая манера, по-видимому, позволяла ему с наибольшей силой выразить мысль, основную для всех его ранних рассказов: революция, расколов мир, поставила лицом к лицу двух смертельных врагов — эксплуататоров и трудящихся. И посмотрите, — утверждает Грин (и тут он намеренно отказывается от каких-либо средств психологической нюансировки и переходит на язык почти плакатной выразительности), — посмотрите прежде всего, как разны, противоположны, непримиримы, как смертельно враждебны их интересы.

Первую книгу критики единодушно называли романом, составленным из рассказов. И это действительно так. Только в отличие от обычного романа, в котором, как известно, судьбы героев развиваются параллельно и синхронно, «роман в рассказах» Грина построен из отдельных предельно замкнутых в себе полотен. Они, как небольшая картинная галерея, которую нужно рассмагривать в строгом порядке, потому что герой, главный в одном произведении, становится второстепенным в другом и — наоборот, а все они вместе дают достаточно полное представление о судьбах всех остальных лиц.

Рассказ «Пиетри», из которого мы привели отрывок, очень удачно открывает задуманную писателем литературную сюиту. Выдержанный в мрачных, но чистых красках, сосредоточенный по мысли, тщательно отделанный в деталях, он напоминает сумрачные картины старинных голландских мастеров и, как многое у Грина, глубоко символичен.

«Большой двор давно покрылся жидкой грязью от крупного весеннего дождя. А дождь всё лил в эту грязь, делая ее еще жиже и еще глубже. Ему не было никакого дела до того, что посреди этой грязи один маленький человек бил другого маленького человека.

¹ Эльмар Грин. Рассказы. Лениздат, 1957, стр. 344.

² Там же, стр. 343. Курсив мой.— А. П.

³ Эльмар Грин. Другой путь. Роман. Книга первая. Изд. «Молодая гвардия», 1957, стр. 69.

⁴ Эльмар Грин. Рассказы. 1939, стр. 74.

«И ветру тоже не было до этого никакого дела. Он помогал дождю разбрызгивать водяную пыль. Ветер совсем сошел с ума в этот вечер. Он метался между постройками, расшвыривая по двору всё, что попало под его пьяные руки. Он хватал с крыши пучки соломы, мокрые дранки, подбрасывал их высоко вверх и хлестал клочьями дождя на все четыре стороны.

«Но два человека посреди двора не обращали на него внимания. Они были слишком заняты друг другом. Один человек бил по мокрому лицу другого человека, державшего в руках охапку дров. А тот выл от боли, склоняя лицо к дровам и пачкая их кровью, капавшей из носа».¹ И оттого, что мы не знаем их имен, не различаем их лиц и одежд, не знаем конкретной причины избиения и оттого, что слова «один человек бьет другого человека», как мрачный рефрен, настойчиво сопровождают всю сцену, мы начинаем понимать, что нам пока и не нужно знать имен и конкретных причин, так как перед нами страница из знакомой в сущности драмы — старой, как земля, как вся история человечества: драмы раба под властью господина. Потом мы узнаем и имена и судьбы, но уже всё, что происходит потом, неизбежно окрашено для нас в мрачно-торжественные тона социальной трагедии.

Галерея гриновских борцов за социальную справедливость открывается образом Пиетри не без авторского многозначительного умысла: ведь Пиетри это раб, который даже не догадывается еще о своем рабстве, и темная, глухая обида, живущая в его сердце, не знает никакого разумного выхода и не получает никакого внятного ответа в его мыслях.

Но вот следующий рассказ цикла — «Друзья». После «Пиетри» его герои кажутся нам хорошо знакомыми — всё та же алчность, с одной стороны, и всё та же покорность — с другой. Но это только на первый взгляд, потому что к алчности прибавился страх, а к покорности — смятение и надежда. Упорная работа истории свершилась: те, что «изгнали мир и покой» из дома Иоганеса Карьямаа, впервые появляются именно в этом рассказе. Потому-то и отношения между хозяином и его батраком Юлиусом Пимме (столь похожим на Пиетри) внешне облечены уже в несколько иную форму. Иоганес Карьямаа уже не бьет своего батрака, как это делал примитивный собственник бедного Пиетри, наоборот, он с ним ласков, обещает кусок земли и платит несколько марок. А Юлиус в свою очередь считает его «старшим другом» и ради обещанного куска готов работать день и ночь. Что ж из того, что один из них пока еще беден, а другой уже богат? «Они жили дружно между собой, хозяин и работник. Кто это сказал, что никогда не может быть дружбы между хозяином и работником? Он ошибся — тот, кто сказал это. Если бы он встретил в своей жизни Иоганеса Карьямаа и Юлиуса Пимме, он бы никогда не сказал такой глупости, ибо Юлиус Пимме и Иоганес Карьямаа были настоящими друзьями».²

Верный правде жизни, Грин показал нам судьбу человека, загнипнотизированного искусственно привитой ему верой в возможность добрых начал в мире, построенном на бесчеловечных основах.

Позднее всё оборачивается иначе: некоторые новые события, произошедшие на хуторе, заставили «старшего друга» убить своего «младшего друга», и он сделал это мстительно и жестоко.

«Роман в рассказах» разворачивается дальше, и в последующих его главах («Темные ели», «Старый Уйт» и других) автор выходит уже за границы обособленных кулацких хуторов, и перед нами широко и раз-

¹ Там же, стр. 3.

² Там же, стр. 81.

нообразно предстает тот новый мир, о котором, читая «Пиетри» и «Друзей», мы могли лишь догадываться по отдельным деталям.

В наше сознание входят не менее сильные образы и судьбы, полные поучительного интереса. Вот после мучительных колебаний приходит в колхоз старый Уйт, этот недавний убежденный сторонник хуторской жизни («Старый Уйт»); становится советским человеком один из членов кулацкой семьи Вольдемар Карьямаа, герой превосходного рассказа «Пройденные болота»; и даже Пиетри, темный забитый Пиетри, появляется в рассказе «Последний стог сена», сделавшись активным членом нового колхоза.

В этих главах-рассказах естественно и сильно рождается у Грина новая тема, которая в последующем его творчестве займет центральное место,— тема дружбы между народами. Дело в том, что почти все герои тогдашних рассказов — это эстонцы-переселенцы, откупившие лет пятьдесят тому назад участки земли у русских помещиков. По-видимому, то обстоятельство, что они вынуждены были жить среди другого народа, понуждало их особенно ревниво охранять национальные обычаи, а замкнутый, хуторской образ жизни не мог способствовать установлению нормальных товарищеских связей с русским окружением.

Но, читая рассказ за рассказом, мы видим, как жизнь постепенно ломает искусственную стену вражды, которую пытаются воздвигнуть между народами различные эстонские и русские «хозяева».

Мысль о дружбе между народами разных национальностей живет у Грина в каждом из рассказов, но наиболее характерно, т. е. с наибольшей силой той патетической аллегоричности, что так свойственна его таланту, выразилась она, пожалуй, в рассказе «Темные ели», в великолепной сцене, где эстонские и русские крестьяне, объединившись в общий колхоз, уничтожают рощу, служившую межой между их землями. Символический смысл этого эпизода усугубляется еще и тем, что всё происходящее показано глазами заклятого классового врага, Алекса Карьямаа, притаившегося в темных ночных зарослях.

«— Долой вековую вражду! — крикнул Павлушка.— Прочь старые сорняки из новой жизни! — и он вырвал с корнем какой-то маленький куст неподалеку от Алекса...

«И после этого начало твориться чёрт знает что. Деревья и кусты полетели вверх, как огромные мухи, и комья земли сыпались на Алекса...

«Через час всё было чисто. Алекс отполз до самого ручья и зарылся в траве. Люди столпились перед ним, тяжело дыша и вытирая пот с разгоряченных лиц. Они выглядели такими довольными, как будто совершили великое дело.

«Алекс зажмурил глаза и прижался лицом к земле. Ему казалось, что и он будет сейчас оторван от земли и брошен вверх, как ненужное дерево».¹

В этой патетической сцене — весь Грин с его любовью к образам крупного масштаба, с его манерой выражаться на напряженном языке гипербол и тяготением к величественной символической; в этой жизнерадостной сцене — последнее звено той цепи картин, рисующих сложную эпоху в жизни крестьянства, которая открывалась рассказами «Пиетри» и «Друзья».

В послевоенное время Грин перешел к крупным жанрам — повести и роману. В нем всегда, по нашему мнению, жили задатки талантливого романиста не только потому, что свои ранние рассказы он заключил как бы в форму своеобразного романа, но и по своей удивительной

¹ Эльмар Грин. Рассказы. 1957, стр. 96, 97, 98.

способности выбирать такие ситуации и такие судьбы, которые позволяют ему в тесных рамках рассказа добиваться, однако, той степени жизненной и художественной полноты, что кажется возможной только в романе.

Но почему Грин обратился к крупным жанрам? Думается, потому, что в повести «Ветер с юга» и романе «Другой путь» он перешел к принципиально новому для себя жизненному материалу, потребовавшему от него иных средств художественного исследования. В новых книгах его интересует в общем-то старая тема — перестройка отсталого частнособственнического сознания, отягощенного националистическими предрассудками. Но этот сложный жизненный процесс, когда-то прекрасно раскрытый им в довоенных рассказах, теперь, по-видимому, плохо поддавался приемам испытанной новеллистики, так как сама действительность была на этот раз иной — не социалистической, а феодально-буржуазной. То, что в советской деревне, потрясенной революционными преобразованиями, происходило стремительно и бурно, то в отсталой аграрно-капиталистической Финляндии (если говорить о росте классового сознания среди крестьянства) шло медленно, незаметно в тех привычных условиях веками устоявшегося быта, которые для невнимательного глаза создают иллюзию едва ли не абсолютной общественной неподвижности. Чтобы показать внутреннее движение такой жизни, чтобы раскрыть происходящий и в ней медлительный, незаметный, но реальный и неуклонный процесс классового самосознания, — вернее всего было, вероятно, поступить так, как поступил Грин, — взять, во-первых, эту жизнь в течение какого-то более или менее длительного времени, позволяющего увидеть и показать этот скрытый и медлительный процесс, а во-вторых, в значительной мере отказаться от языка плакатной выразительности, столь свойственного его ранним рассказам, потому что «нормальная», не «осложненная» революционными потрясениями жизнь финского батрака требовала от художника особого внимания именно к деталям житейской обстановки и к тем движениям души, которые трудно выразить средствами торжественных гипербол. Вот почему действие повести «Ветер с юга» происходит на протяжении нескольких лет (с 1939 по 1946 год), а действие романа «Другой путь» охватывает около полувека. И другая особенность — в отличие от довоенных рассказов с их острыми сюжетными коллизиями и часто драматическими развязками, в крупных послевоенных произведениях Грина не происходит, на первый взгляд, ничего особенного — так непритязательно и спокойно разворачивается перед нами обыденная жизнь, так будничны и повседневны лица и поступки. Но между послевоенными произведениями Грина и его довоенными рассказами существуют не только отличия, но и живая связь. Тяготение к аллегоричности и масштабности образов остается у него и в повести, и в романе; не говоря уже о том, что оба они написаны от первого лица, по форме своей больше похожи на длинные рассказы-исповеди, чем на романы в обычном их виде. Нельзя не заметить также живой связи между самими героями Грина. Это опять-таки простые люди из народа — трудолюбивые, мужественные, честные и очень сильные физически. В прежнем своем рассказе о старом Уйте Грин характерно обмолвился, что Уйта «нельзя сравнивать с обыкновенными людьми», потому что руки у него были «большие и тяжелые, как еловые стволы». Эта гиперболизация физической силы, с какой-то наивной сказочностью олицетворяющей у Грина великую мощь народа, продолжается и в повести «Ветер с юга» (Эйнари) и в романе «Другой путь» (Илмари, Юхо Ахо). Но еще более знаменательны некоторые сходства в их судьбах. Нельзя, например, не заметить, что между

героем повести «Ветер с юга» Эйнари, каким он предстает перед нами в самом начале произведения, и между Юлиусом Пимме, героем рассказа «Друзья»,— много общего. И есть свой особый, знаменательный смысл в том, что финн и эстонец страдают от одинакового зла — от зла частной собственности. Эйнари, как и Юлиус Пимме, вначале мечтает обрести счастье по образу и подобию счастья своего хозяина, господина Куркимяки: вот уже двадцать лет он работает на него ради получения клочка каменистой земли, ради того, следовательно, чтобы и самому стать впоследствии пусть маленьким, но всё же собственником.

Оригинальность замысла Грина в том, на наш взгляд, и состояла, что он начал свою повесть прямо с того момента, который для такого батрака, как Юлиус Пимме, лишь брезжил где-то в конце жизни да так и не наступил,— повесть начинается с того, что Эйнари получил землю. Он стал отныне собственником, правда, наполовину, потому что в награду за бесплодный каменный бугор, который выделил ему хозяин, он должен бесплатно работать на него до конца своей жизни по двадцать дней в году. Если еще учесть при этом, что каменный бугор, лишенный земли, не может прокормить его семьи и что кабала у хозяина по существу остается вечной и неизбывной, может быть даже более тяжелой оттого, что появились эти бесплатные двадцать дней и долги за маленький домик, арендованный у того же господина Куркимяки,— если учесть всё это, то перед нами и будет типичная картина жизни одного из тех многих тысяч полухозяев-полубатраков, что составляют заметную часть населения Финляндии.

Но замысел писателя в том и заключался, чтобы показать судьбу, характерную для многих и многих людей, судьбу человека из широких масс народа.

Эйнари, как и многие, подобные ему, долгое время политически совершенно инертен, круг его интересов наглухо замкнут нуждами маленького хозяйства. Свойственная ему иллюзия, что он тоже собственник, делает его весьма удобным объектом шовинистической пропаганды. Недаром сразу же после приобретения бугра фашиствующий молодчик Эльяс говорит Эйнари: «Тебе в нашу организацию надо вступить... Пиши заявление. Ведь у тебя свой дом, перкеле! Его защищать надо. Вместе руссей бить будем, когда вступишь. Истребить их надо полностью, иначе все наши замыслы прахом пойдут, перкеле!..»¹

И Эйнари некоторое время верит этим разглагольствованиям, считая, что такие люди, как Эльяс, «нужны нашей родине». «Кому же иначе ее защищать, как не таким смелым ребятам, которые головы свои готовы сложить, если это понадобится. А от русских всего можно было ожидать. Мы достаточно наслышались и начитались о них в наших газетах, чтобы знать, что это за птицы».²

Но время идет, и уроки самой действительности постепенно открывают Эйнари глаза на истинное положение вещей. Уже «зимняя война» вызвала у него тревожные мысли и сомнения. «Кому нужно это? — спрашивает он себя.— Может быть мне это нужно очень и Пааво также. Если мы с ним не будем воевать с другими народами, то потеряем все свои громадные богатства. Да. Так получается, хе-хе. Нам это нужно: мне и Пааво».³

И вот в довершение всех бед приходит «большая война». Эйнари — в окопах. Сомнения всё больше и больше овладевают его сознанием.

¹ Э. Грин. Ветер с юга. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. 73.

² Там же, стр. 12.

³ Там же, стр. 37.

Из дому идут невеселые письма: собственное хозяйство разваливается, а хозяйство господина Куркимяки растет, как на дрожжах, фашист Эльяс околачивается в тылу, а бедняки гибнут на фронте. И снова вопросы: кому же нужно всё это? А главное, что ждет таких, как Эйнари, когда они вернутся по домам?

Вернувшись с войны, Эйнари уже не слушает фашиста Эльяса, а бьет его смертным боем. Сама жизнь научила его видеть широко и здраво. Нет, он уже не тот робкий батрак, который униженно выпрашивал у хозяина кусок каменистой земли, боясь при этом «сердить господина Куркимяки частым повторением одной и той же просьбы». Жизнь показала ему правоту младшего брата Вилхо (по-видимому, коммуниста), убежденного сторонника дружбы с «великим русским соседом» и противника того прежнего правительства Финляндии, которое дважды втягивало страну в войну с Советским Союзом. Мечта о клочке собственной земли кажется теперь Эйнари нищей и убогой. Он гордо отказывается от купчей, предложенной ему хозяином: «Не надо мне вашей земли... Я сам возьму ее, когда будет нужно».

Таков путь простого крестьянина-финна, показанный Грином в повести «Ветер с юга».

В этом произведении, как мы уже сказали, Грин в значительной степени отказывается от языка «плакатной выразительности» и несравненно реже прибегает к образам-олицетворениям, так как сама тема книги требовала от него постоянного внимания к конкретным деталям быта и труда, из которых складывалась жизнь его героя. Вместе с Эйнари мы входим во все мелочи его маленького хозяйства, которое в конце концов становится нам так хорошо знакомо, как будто мы и сами прожили в этом крохотном домике на каменном бугре несколько лет. Авторская доскональность в изображении экономики батрацкого хозяйства даже кажется вначале чересчур педантичной и способна создать впечатление некоторой растянутости повествования, но именно она и дает в конце концов неожиданный художественный эффект: мы действительно убеждаемся в полной реальности и весомости того скрытого в мелочах, не всегда заметного для глаза социального процесса, который называется ростом классового самосознания масс.

Но, очевидно, исследование финской жизни, произведенное Грином в повести «Ветер с юга», было лишь подступом к тому большому полотну, первая часть которого была опубликована ровно через десять лет после повести, — мы говорим о романе «Другой путь». Здесь замысел значительно шире, хотя перед нами по-прежнему судьба бедного финского крестьянина, но на этот раз в ней отразилось значительно больше сторон финской жизни, так что экономика не одного только хутора, как это было в повести «Ветер с юга», а экономика, политика, идеология различных классов всего финского общества на протяжении едва ли не полувека зримо разворачивается перед нами. Нужно было обладать большим мастерством, чтобы этот грандиозный замысел осуществить в труднейшей форме рассказа от первого лица, причем от лица простого крестьянина, вначале такого же темного и забитого, как Пиетри или Эйнари; нужна была виртуозная изобретательность, чтобы необходимые по замыслу столкновения героя с людьми других социальных миров были в глазах читателя совершенно естественны и ни разу не создали впечатления беллетристической натяжки. И есть свой особый смысл, своя эстетика в том, что в центре произведения, охватывающего целое государство в важнейшие моменты его исторического бытия, стоит человек из народа — его истинный двигатель и судья. Это — эстетика социалистического реализма.

Перед нами вновь судьба обездоленного человека, очень похожего, кстати говоря, на многих прежних героев Грина — и на Пиетри, и на Юлиуса Пимме и в особенности на своего ближайшего литературного предшественника Эйнари Питкяниemi. Но теперь мы получаем возможность наблюдать эту судьбу на протяжении многих десятилетий и можем лучше понять ее истоки и исход.

«Другой путь» — открыто тенденциозное произведение. С удивительной последовательностью, но нигде не переходя в публицистику, развивается в нем мысль, которая для героя романа стала итогом всей его жизни, — мысль о человеческой солидарности народов мира.

Эта мысль не выглядит отвлеченной, она действительно — урок целой жизни, прошедшей на наших глазах в течение долгих пятидесяти лет, потому что герой книги, Аксель Турханен, воспитанник русской женщины и финского революционера, приходит к ней вновь и вновь на всех крутых поворотах своей многострадальной судьбы.

Начать с того, что впервые мудрые слова о равенстве народов услышал он от русской учительницы Веры Павловны, спасшей его от рабства у Арви Сайтури. «Русские не лучше финнов, как финны не лучше русских. И те и другие одинаково достойны уважения».¹ Эти слова были первым жизненным уроком юного Акселя.

Впоследствии, будучи уже взрослым, он снова услышал их от революционера Илмари Мурто, и они навсегда сделались его постоянным жизненным девизом. «Не может быть вреда народам от их дружбы, — говорил Илмари Мурто. — И не может в самих народах лежать причина для их вражды. Если же эта вражда существует — значит, ее насадили сверху... — значит, она нужна только верхам, а не народу... А народам надо лично знакомиться. И такое знакомство не приводит к вражде. Чаще оно приводит к дружескому рукопожатию. И если тебе тоже когда-нибудь протянет руку человек из народа, смело принимай ее, особенно если это рука русского человека».²

Неслучайно каждый раз, когда Акселю Турханену приходится принимать в своей жизни серьезные решения и когда он видит, что они правильны, он вспоминает Илмари. Так во время войны, повернув оружие против гитлеровских союзников, он считает такой оборот дела вполне объяснимым, «потому что в мысли мои наведалься в это время старый Илмари Мурто».³

Тема интернационального братства — главная тема произведения Грина. Но она переплетается с другой, не менее важной. Писатель показывает, что сближение народов зависит во многом от степени политического пробуждения широких народных масс. Первые главы романа, посвященные, казалось бы, детским годам мальчика Акселя, на самом деле приоткрывают нам начальные страницы борьбы финского народа за свои политические права — страницы трагические, свидетельствующие о малочисленности и одиночестве тогдашних финских революционеров. Поражение революционного движения стало источником личной трагедии одного из наиболее удачных героев книги Илмари Мурто. Человек большого и ясного государственного ума, он доживает свои дни в одиночестве и бездействии. Ему кажется, что семена свободы, которые он пытался сеять, не проросли, что его задушевные мысли о дружбе с великим русским соседом, подсказанные ему когда-то самим Лениным, не дошли до сознания финнов. Трагическое убеждение в пла-

¹ Эльмар Грин. Другой путь. Роман. Книга первая. 1957, стр. 16.

² Там же, стр. 110.

³ Там же, стр. 241.

чевности своей судьбы и судьбы страны поддерживается у него еще и тем, что дети его — сын Юсси и дочь Айли — ничего не приняли из заветов своего отца: шовинистическая пропаганда оказалась здесь сильнее его влияния.

Роман «Другой путь» меньше всего следует рассматривать как хронику жизни одного человека или нескольких лиц. В судьбе Илмари Мурто мы угадываем целый этап революционной борьбы финского народа за свои политические права, а судьба самого Акселя Турханена, этого рядового представителя народной массы не свидетельствует разве о том, что идеалы Илмари Мурто, хотя и через сорок лет, но всё же стали достоянием простых трудящихся финнов? Лично Илмари Мурто может оставаться убежденным в трагическом исходе своей прежней борьбы. В этом сказались его личные качества человека, сломленного физически в застенках и тюрьмах, испытывающего сильнейшую нравственную травму. Но, показывает писатель, как бы ни сложилась индивидуальная судьба отдельного человека, его дело, его мысли, его душевный жар, если они были направлены на благо народа, как эстафета, передаются следующим поколениям.

И мы, действительно, несколько раз встречаем в романе людей, о которых можно сказать устами Акселя Турханена: «Новый Илмари Мурто объявился». Таким новым Илмари Мурто остаются в нашем сознании рабочий-коммунист с лесопильного завода Антеро Хонкалинна, распространители Стокгольмского воззвания, рабочие, которых Аксель Турханен встречает на строительстве народного театра, и другие,

Правда, надо сказать, что образ Антеро Хонкалинна не может в художественном отношении идти в сравнение с образом Илмари Мурто. Да это и понятно: он не проходит последовательно через весь роман, а появляется изредка (как появлялся и его отец, соратник Илмари), в переломные моменты жизни Акселя Турханена, возникает как некое напоминание о людях другого пути, о возможности этого другого пути. Замысел писателя заключается не в том, чтобы изобразить наиболее передовую часть финского народа, — он хотел показать, как основная масса народа, в том числе и политически отсталая и инертная его часть, движется к политическому гражданскому самосознанию. И было бы неправдоподобно, если бы коммунист Хонкалинна постоянно сопутствовал в романе главному герою книги, указывая ему на те или иные ошибки его пути. Мы видим, как Акселя Турханена учит сама жизнь, и тем лучше, что смысл этих уроков время от времени раскрывается ему в словах молодого коммуниста. Образ Хонкалинна, несколько риторический, служит для главного героя своеобразным, часто неосознанным, ориентиром на сложных путях его жизни, по которым он так медленно и трудно подвигается, прежде чем прийти (очевидно, уже в следующей, второй книге романа) на путь борьбы за демократизацию своей родины, за мир и дружбу между народами.

Немалое место в романе уделено и тем, кто препятствует Акселю Турханену прийти на этот единственно правильный и мудрый путь. Зловещие образы кулака Арви Сайтури и ставленника империалистических хищников Муставаара проходят через всю книгу. Они наиболее прочно прикреплены к герою, ни один шаг его жизни не обходится без их участия.

В том, как созданы эти образы, есть что-то от народного творчества! Лишь какая-то неуловимая грань отделяет реалистический рисунок образов Сайтури и Муставаара от народной сказки с ее специфическим изображением темных сил, зла, колдовского наваждения. Как черные навязчивые призраки, преследуют они Акселя Турханена всю его жизнь.

Недаром многие главы книги начинаются со слов, похожих на заклятие: «Нет, я не буду вам рассказывать о Рикхарде Муставаара», «Нет, я не буду вам рассказывать об Арви Сайтури!» И сразу же вслед за этим заклятием идет обычно подробнейший рассказ, полный горечи, боли и непередаваемой иронии,— рассказ о том, что снова сделали с Акселем Турханеном Рикхард Муставаара и Арви Сайтури.

Вникая в текст книги, понимаешь, конечно, что колдовская сила, которой опутывают Турханена эти два злых демона, не что иное, как грубая, сугубо земная экономическая зависимость безземельного батрака, но поэтическое очарование многих страниц произведения состоит именно в таком странном и необычном сочетании сказочных и строго реалистических элементов. Как это достигается? Думается, что прежде всего через образ самого героя-рассказчика, человека, тесно связанного с природой, землей, наделенного к тому же поэтическим воображением, а главное — выросшего среди народа, создавшего такой обширный поэтический мир легенд и сказаний. Глубина проникновения в психический мир героя, свойственная Грину, часто приводит к тому, что действительность предстает перед читателем как бы отделившейся от автора и запечатленной исключительно глазами его героя. В какой-то момент обычный реалистический рисунок со всеми присущими ему бытовыми деталями вдруг как бы исчезает, житейская правдоподобность обволакивается некоей сказочной дымкой, сквозь которую обычные предметы видятся так, как их привыкло представлять себе народное воображение. И в самом деле разве не видится иногда что-то колдовское, фантастически-чудовищное в красавце Муставаара, с его бездонными черными глазами, яркими извивающимися губами и ростом, который кажется маленькому финну колоссальным? А Арви Сайтури с его вертящейся во все стороны маленькой головой и взглядом нетопыря, боящегося дневного света? А Юхо Ахо — это откровенно сказочное, легендарное олицетворение доброй силы и справедливости? Временами он теряет всякое реальное правдоподобие и становится ловким, неуловимым и бессмертным героем сказки, необычайно остроумно околпачивающим своих противников. Но эта иллюзия продолжается недолго: несколько штрихов, и перед нами просто здоровенный карельский парень, сильный, веселый и жизнерадостный. Это народная молва, докатившаяся в конце концов до рассказчика Акселя Турханена, наделила его фантастической силой и бессмертием. В этих местах романа вновь властно заявляет свои права торжественная символика, а гиперболизм образов, выполненных в манере народного лубка, и высокая патетика пейзажа как бы опять возвращают нас к художественной системе «Пиетри», «Друзей» и других ранних рассказов.

Очарование многих страниц книги и заключается в этом пленительном сочетании трезвого реализма в изображении экономических и политических противоречий с мощной стихией народного творчества. И не по этой ли причине рассказ о жизни маленького финна по мере развития романа всё более и более начинает походить на эпическую песнь о страданиях и борьбе целого народа, ибо Аксель Турханен по всем законам эпоса — народный герой.

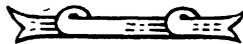
«Другой путь» — злободневное и поучительное произведение. Оно направлено против тех, кто привык рассматривать мир как «огромную игральную доску, где вместо клеток — материки и моря», кто, подобно космополиту Муставаара, вновь одержим бредовыми идеями о «праве сильных наций». Воинствующий гуманизм этого романа делает его поистине народным произведением.

Роман не закончен, но будущая судьба Турханена уже угадывается нами: как бы ни пытались использовать ее в своих интересах различные отечественные и иностранные «хозяева», вроде Сайтури или Муставаара, народ пойдет не с ними, и есть все основания предполагать, что Турханен окажется в одном лагере с коммунистом Хонкалинна и преемниками Илмари.

Грин — писатель очень своеобразный в нашей литературе. Своеобразна не только его художественная манера — необычен самый круг жизни, который он изображает. Он, пожалуй, единственный из русских писателей почти целиком посвятил свое творчество изображению зарубежной действительности. При этом он выражает в своем творчестве наиболее характерные стороны советской литературы: ее умение художественно постигать законы классовой борьбы, ее интернационализм и воинствующий гуманизм. И разве, например, не с Горьким перекликается в своем последнем рассказе «Мать» Эльмар Грин, когда он, подобно автору «Сказок об Италии», создает прекрасный образ Матери — творца всего живого на земле и извечного врага смерти? Это с горьковской Матерью перекликается героиня гриновского рассказа, когда она произносит слова, обращенные ею к людям, «творящим земные законы»: «Меня спросить надо — мать! Слышите вы, творящие земные законы? Меня спросите, как надо их составлять, и тогда в них не будет ошибки, ввергающей людей в безумное истребление друг друга».¹

И, наконец, разве не с лучшими традициями народности, присущими всей русской классической и советской литературе, перекликается Грин, когда устами одного из своих героев он говорит слова, в сущности очень точно выражающие его собственное гражданское и писательское кредо: «...умственной или духовной силы по-настоящему может набраться лишь тот, кто сначала глотнет чистой народной мудрости, вберет в себя всё, что накопил за сотни лет в своих недрах народ, поглубже зачерпнет из этих недр и уж потом прибавит к этому всё, что создано на свете».²

В этой нерасторжимой связи с жизнью народа и есть главная причина творческих успехов Эльмара Грина.



¹ Эльмар Грин. Мать. «Нева», 1957, № 6, стр. 122.

² Эльмар Грин. Из общей тетради. «Звезда», 1948, № 1, стр. 18.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. КОВАЛЕВ

И. ГОНЧАРОВ — РЕДАКТОР ГАЗЕТЫ „СЕВЕРНАЯ ПОЧТА“

С 1 января 1862 года при Министерстве внутренних дел начала выходить ежедневная газета «Северная почта». Первоначально редактором этой газеты был цензор А. В. Никитенко, который принял редакцию газеты с большими колебаниями. Известен разговор Никитенко с министром внутренних дел П. А. Валуевым, который произошел накануне назначения Никитенко редактором «Северной почты». «Он (Валуев, — И. К.) предложил мне быть редактором газеты, которую министерство решило издавать с нового года. Я высказал ему мое мнение, что газета должна прежде всего иметь свой определенный характер, должна выражать какое-нибудь направление. А направление это, я полагаю, не может быть иное, как умеренно-либеральное. Если я возьму на себя редакцию газеты, буду ли я в состоянии поддерживать это направление в видах самого правительства? Министр отвечал, что тут надо будет действовать осторожно. — „Вы знаете, — прибавил он, — что само правительство не уяснило себе своих видов“».¹

Взяв редакцию «Северной почты», Никитенко вскоре же убедился, что в этой официозной газете было трудно поддерживать даже либерально-умеренное направление. В своем «Дневнике» Никитенко писал, что Валуев стремился придать газете настолько умеренный характер, что ему, Никитенко, дальше нечего было делать, как подать в отставку, что и было сделано им в июне 1862 года.

Должность главного редактора «Северной почты» была предложена И. А. Гончарову. После долгих колебаний в середине 1862 года Гончаров согласился быть редактором этой газеты. С самого начала он пытался придать этой газете прогрессивный характер. Именно с этой целью он представил министру внутренних дел П. А. Валуеву записку о новых способах издания газеты.

В записке Гончаров указывал, что «Северная почта» не должна допускать ошибок тех официальных и неофициальных газет, которые потеряли всякое доверие публики. В этих газетах, говорит в записке Гончаров, читателю не нравилась постоянная «лесть правительству, похвалы его „мудрости“, „правосудию“ и т. п.».

Гончаров указывал на умышленное искажение фактов, публиковавшихся в газетах, на напечатание приторных заметок и статей с выражением чувства преданности самодержавию. По мнению Гончарова, в этом «навязывании чувств преданности всегда проглядывало равнодушие, притворство и отсутствие всяких чувств у самих составителей таких статей».

Гончаров предложил министру внутренних дел поставить газету «на тех широких и свободных основаниях, на которых поставлены газеты

¹ А. В. Никитенко. Дневник, т. 2. Гослитиздат, Л., 1955, стр. 236.

как органы публичности заграницею», в связи с этим он указывал на необходимость смягчения цензурного гнета.

Несомненно, что в силу всех этих предложений, идущих вразрез с политикой царского правительства в области печати, записка Гончарова, рассмотренная министром внутренних дел П. А. Валуевым, была положена им под сукно. Сам Гончаров вскоре ушел из редакции газеты «Северная почта», нисколько не сожалея об этом. Незадолго перед этим, 5 декабря 1862 года в письме к Д. Л. Кирмаловой он писал: «Там, как видишь, читать нечего, да и не нужно. Эта газета не для чтения, а для узнавания официальных новостей и кое-каких статистических сведений».

Намереваясь придать газете более прогрессивный характер, Гончаров как выдающийся художник слова хотел усовершенствовать язык газеты и повести борьбу с безграмотностью и сухостью изложения. В названной записке министру внутренних дел он указывал: «Приму на себя еще обязанность стараться довести язык в газете до той степени правильности и чистоты, на какую поставили его современная литература и общество».

Публикуемая записка Гончарова представляет большой интерес. Она является ценным документом для изучения и уяснения социальных взглядов писателя в начале 60-х годов XIX века.

Записка хранится в Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде, фонд 777 — Петербургский цензурный комитет, опись № 2, 1861 г., дело № 126, лл. 7—23.

О СПОСОБАХ ИЗДАНИЯ „СЕВЕРНОЙ ПОЧТЫ“

Принимая на себя, после долгих колебаний, главную редакцию «Северной почты», я имел в виду прежде всего оправдать доверие господина министра и сделать для газеты все, что могу, потом удовлетворить собственному желанию — ознакомиться ближе, из верных официальных источников, с внутреннею жизнью России, т. е. с ходом административных и частных дел, и быть посредником передачи наиболее замечательных явлений общественной жизни и действий правительства во всеобщее сведение.

Я счел бы себя счастливым, если б достиг этой цели, которая вместе с тем объяснила бы, в глазах публики, назначение меня в главные редакторы. Другие, чисто литературные виды (собственно беллетристика) неудобосовместимы с назначением официальной газеты.

Я предложил бы в крайнем случае, т. е. если цель передачи дел и сведений из министерства во всеобщее сведение окажется недостижимой, поддерживать газету в нынешнем ее виде, с некоторыми внутренними и внешними улучшениями: с соблюдением строгого литературного приличия в ее духе, тоне и с тщательною исправностью в издании.

Этот способ кажется мне, сколько я теперь из опыта вижу, удобным для официальной газеты, и я намерен придерживаться его до тех пор, пока окажется возможным, мало-помалу, перейти к другому, о котором я упомянул в начале и о котором скажу ниже. А теперь постараюсь указать на те улучшения, которые я желал бы ввести в нынешний способ издания и объяснить, что я разумею под литературными приличиями.

Некоторым официальным и неофициальным газетам («Северной пчеле», под редакцией Греча и Булгарина, прежнему «Инвалиду» и др.) ставили в упрек два рода ошибок, подрывавших доверие публики к этим газетам:

1. Лесть правительству, похвалы его «мудрости», «правосудию» и т. п. и бездоказательную, иногда неприличную и всегда бессильную

брань, в виде общих мест, против неконсервативного начала и даже против личностей, его представляющих. Правительство снисходительно терпело самовосхваление и допускало брань на противников, между тем как то и другое роняло его достоинство. Излишек ревности писателей простирался до фабрикации похвал, которые приписывались иностранцам или будто извлекались из присланных по почте писем и т. п. Все знали и смеялись над этим.

К категории лести и похвал надо отнести утомительные повторения известий о молебнах, наполняющие целые столбцы, о торжественных обедах, завтраках, с неизбежным указанием на первый тост, и тому подобное навязывание чувств преданности, в которой всегда проглядывало равнодушие, притворство и отсутствие всяких чувств у самих составителей таких статей. Между тем все это нарушало строгость литературных приличий, придавая таким писаниям колорит натяжки и до крайности дурной тон.

2. Второй род ошибок — это тщательное, но для всех очевидное, вызывающее улыбку умалчивание событий, часто совершавшихся у всех на глазах, и умышленное искажение фактов. Показывали не то число умерших от холеры, погибших на пожарах, скрывали настоящую цифру убытков, случаи неурожая, голода и проч. Все было тайной.

Этот род ошибок, возведенных почти в систему, произвел важные, непредвиденные тогда последствия, которые продолжаются и донныне и бог весть когда кончатся: это почти общее недоверие к словам и распоряжениям администрации, даже теперь, когда она становится на другой, более широкий и современный путь.

Хотя за «Северной почтой» подобных грехов не замечено, но она как официальная газета принесла уже с собой в публику, в виде приданого, ту долю недоверия, которую возбудили прежние (если можно сказать) консервативные газеты: следовательно, ей тем строже надо смотреть за собой, чтоб избежать подозрения в уклонении от прямой и литературной дороги в сторону.

Первым моим старанием будет ограждать газету от вышесказанных неловких услуг писателей без убеждения, готовых писать все, и я имею уже словесное ручательство в том, что это мое мнение разделено и одобрено. По крайней мере газета, если не достигнет других целей, важнее будет представлять строгий и истинный перечень того поверхностного движения русской жизни, которое до сих пор служило ей содержанием.

Но чтобы придать ей более жизни и такой интерес, какого не могут иметь другие газеты, наконец ту специальность, для которой она, по видимому, создана, я полагал бы нужным завести в ней постоянный отдел внутренних известий, но не тех только, которые почерпаются из губернских ведомостей и губернаторских донесений о грабителях, бунтах, случаях нечаянной смерти и т. п., а обо всех замечательных, даже темных делах, о злоупотреблениях и мерах против них и т. п., обо всем том, о чем я лично докладывал господину министру.

Подробный перечень материалов, которые желательно бы получать из министерства, прилагается при этой записке в особой рукописи.¹

Не только успех газеты, но и приобретение уважения, расположения и доверия публики вообще к деятельности министерства внутренних дел, смею думать, много будет зависеть от той степени гласности, какая допущена будет в публичном заявлении о многих делах и событиях, которые хранились под печатью молчания, о совершившихся и грядущих реформах, словом, обо всем том, что входит в сферу деятельности об-

¹ Упомянутый перечень материалов в публикацию нами не включен, — И. К.

ширнейшего и важнейшего из министерств. Господин министр изъявил согласие сообщить газете тот характер, который мог бы не только дать ей огромный вес и значение в России, но и сделать ее заметной в Европе газетой.

Это и есть тот второй способ издания газеты, о котором я упомянул в начале записки.

Но мне со всех сторон говорят, что это предположение встретит будто бы практические неудобства, что оно неосуществимо, что этого домогались бывший некогда редактором «Журнала министерства внутренних дел» Надеждин, потом предместник мой, А. В. Никитенко, но что все их усилия встретили непреодолимую оппозицию в равнодушии самого министерства к делу публичности.

До сих пор, и до меня и при мне, аккуратно и постоянно сообщается материал для газеты только еще из земского отдела.

Имея менее средств и авторитета, нежели названные мною лица, я менее их имею и надежд на успех, и если не успею в этом деле, то ограничусь теми немногими улучшениями, о которых сказал выше, и приму на себя еще обязанность стараться довести язык в газете до той степени правильности и чистоты, на какую поставили его современная литература и общество.

Вот чем я могу служить газете в ее настоящем положении и в этом отношении постараюсь оправдать возложенные на меня ожидания.

Есть еще третий, известный господину министру лучше, нежели мне, способ издания газеты: это — поставить ее на тех широких и свободных основаниях, на которых поставлены газеты как органы публичности заграничною. Я бы не упомянул об этом способе, потому что полное применение его к нашим газетам, при другом, совсем отличном от заграничного, порядке вещей, неосуществимо. Но если, однако же, некоторые условия, которые, постепенно и осторожно, могли бы быть допущены и в нашей журналистике, как в интересах ее самой и вообще литературы, так отчасти и правительства.

Из некоторых изустных объяснений господина министра я мог заметить, что его превосходительство изъявлял желание, чтобы газета, по возможности, в иных отношениях, стояла наряду с лучшими иностранными газетами. Он также изволил заметить, что желательно бы было исходатайствовать разрешение помещать в ней протоколы (если не ошибаюсь) заседаний Государственного совета:¹ это желание господина министра есть зерно всех *ria desideria*, удовлетворения которых, с некоторого времени в особенности, публика ожидает от правительства. В настоящее время, кажется, некоторые из этих желаний могли бы быть удовлетворены, без нарушения достоинства правительства и существующих у нас государственных и общественных порядков.

Легко стать наряду с иностранными газетами относительно внешней стороны издания, например, большего разнообразия, полноты, литературных приличий, чистоты языка — до типографской исправности включительно: все это достигается вниманием, терпением и некоторыми излишними издержками.

Но чтобы соперничать с ними в значении и силе, нужно допустить более смелости, не говорю о политической смелости: пусть политические убеждения остаются в пределах правительственных указаний, я говорю о большей свободе говорить публично о наших внутренних, общественных и домашних делах, о снятии тех приличий в печати, которые лежат

¹ С недавнего времени в «Северной почте» мы стали помещать известия о занятиях Варшавского Государственного совета: это встречено в публике с одобрением.

на ней, не по причине некогда настоятельных, теперь уже миновавших необходимостей, а вследствие долго господствовавшего цензурного страха, оставившего по себе длинный след некоторых привычек — с одной стороны, не говорить, с другой — не позволять говорить о многом, о чем может быть без вреда говорено вслух.

Это очень важно: правительство обращается иногда к литературе, вызывая ее на содействие его стремлениям к общему благу, и почти всегда напрасно. Ни один почти голос, ни одно перо не является к его услугам. Причина очевидна. Иностранные газеты свободно позволяют себе угадывать мысли и намерения своих правительств, объясняют и судят его меры и распоряжения, толкуют вкривь и вкось, беспрестанно ошибаются, смело пропускают, хватая на лету, все верные и неверные слухи: все это сообщает содержание, жизнь и движение журналистике и никакой беды от этого не происходит; их поправляют, опровергают, или они поправляют и опровергают сами себя. Во Франции, как известно, указаны некоторые вопросы, которых касаться не дозволено, и в случае нарушения этого *vetu* дается предостережение и т. д. Обо всем же остальном, несмотря на строгость нынешнего правительства, там предоставляется свобода печати.

У нас, напротив того, подобные попытки вызвали строгие цензурные меры. При назначении, кажется, г. г. Княжевича и Ковалевского министрами некоторые журналы отозвались весьма благоприятно об этих лицах и выразили ожидания пользы от их назначения: вслед за тем цензурный комитет получил строгое предписание не позволять ни похвал, ни порицаний сановников и их действий. Еще пример: по какому-то случаю, в прошлом году, одна газета с благодарной похвалой отозвалась о распоряжении полиции: генерал-губернатор Игнатьев напечатал гордый стыв, что он не принимает похвал, потому что — выразился он — кто берет на себя право хвалить, значит считает за собой право и порицать: очень логично, конечно, но вместе с тем, и спесиво.

Мне кажется, что такая гордость в отношении к общественному мнению и почти систематическое пренебрежение, какое еще так недавно обнаруживали к нему высшие администраторы, находится в явном противоречии с вышеуказанной второй категорией ошибок: там, утаивая истину, эти лица как будто боялись или избегали общественного мнения, а в других случаях смотрели на него свысока: все это вместе, т. е. пренебрежение и гордость, много способствовали придти к тому печальному результату, что правительство — само по себе, а общественное мнение и даже общество — само по себе, и много надо им сделать шагов навстречу друг к другу, чтобы соприкоснуться хотя в некоторых точках и действовать совокупно. Теперь, что ни делает правительство, оно встречает или оппозицию, если мера не отвечает желаниям публики, или почти всеобщее молчание, если она нравится. Если б даже кто-нибудь и пожелал возвысить голос в пользу правительства, то, под влиянием этих натянутых отношений, не решается или же не умеет — по непривычке рассуждать свободно в печати об общественных вопросах.

Даже симпатия лично к государю и его семейству давно потеряла всякий голос в литературе. Что бы ни случилось при дворе — в журналах хранят молчание, во-первых, потому что никогда почти не знают о том, что там делается, а во-вторых, не смеют говорить вслух ни о чем, что касается двора и придворной сферы. По случаю кончины императрицы Александры Феодоровны ни один голос не раздался об этом событии: говорят, это тронуло государя, а между тем литература не виновата. Бывало, если какой-нибудь журнал приводил простое известие о приезде или отъезде высочайших особ или тому подобное обстоя-

тельство, без высшего разрешения, это вызывало строгую цензурную меру, если же он к тому еще ошибался, тогда строгостям не было конца. Напоследок окончательно запрещено было упоминать о чем-нибудь подобном без разрешения министра императорского двора. Получение этого разрешения сопряжено было с потерей времени, между тем известие теряло интерес свежести, и журналы перестали упоминать, не только о дворе, даже о том, что принадлежит к его ведению, например, о театре, потому что критические разборы пьес или отзывы об игре актеров рассматривались и жестоко искажались (иногда почти заново, посвоему писались) в театральной дирекции.

На разрешение говорить печатно о дворе смотрели почти как на милость или снисхождение, тогда как этого требовал отчасти интерес и правительства. Всем этим достигли того, что двор и его сфера стали для большинства общества недоступною terra incognita.

Все, что изложено здесь по поводу третьего способа издания газеты, я говорю не как редактор «Северной почты», а как литератор и как бывший цензор. Приношу мои покорные извинения за смелость и откровенность: пользуясь ласковым доверием государственного человека, я вменил себе в обязанность высказать перед ним, в главных чертах, то, что мне довелось наблюдать в качестве двух последних званий, т. е. литератора и цензора. Я тем смелее говорил, что правительство, в лице своих новейших представителей, между ними, конечно, более других в лице господина министра внутренних дел, само сознало многие причины приведенных мною недоразумений между собою и обществом и вверило этим лицам устранение последних. Предоставляю проницательной и просвещенной воле его превосходительства решить: или оставить мой голос без внимания, или удостоить принять, хотя отчасти, в соображение, особенно по случаю ожидаемой цензурной реформы.

Желание мое, как и всякого в огромном большинстве, сочувствующем правительству — состоит в том, чтобы оно, т. е. это большинство, верило правительству и чтобы правительство, с своей стороны, несколько более доверяло этому большинству и снисходительно посвящало его в свои виды.

Что касается собственно до «Северной почты», то если господин министр изволит признать возможным дать ей ту степень свободы и гласности, которая могла бы сообщить ей особенный вес и большое значение между нашими газетами, то я полагаю, что это может быть сделано постепенно и осторожно, чтоб не подать соблазнительного повода другим газетам уйти далее возможных у нас пределов.

Теперь пока можно ограничиться теми поверхностными улучшениями, о которых я упоминал в начале записки, а потом, с наступлением нового цензурного порядка, можно будет решить о дальнейшей системе издания газеты. До тех же пор она, не подлежа общей цензуре, а между тем принадлежа к министерству, обязанному блюсти дела печати, поневоле должна подавать пример строгого цензурного благонравия, что, надо сознаться, навлекает ей не совсем неосновательные упреки в некоторой чспорности, натянутости и сухости.

Иван Гончаров

Ноябрь 1862 г.



НЕИЗВЕСТНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ В. М. ГАРШИНА

В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР хранится архив В. М. Гаршина, переданный Пушкинскому дому вдовой писателя Н. М. Гаршиной в 1921 году. Архив Гаршина состоит из рукописей отдельных произведений, записных книжек и писем писателя к матери — Е. С. Гаршиной, брату — Е. М. Гаршину и другим, а также писем к нему разных лиц.

Среди отдельных рукописей писателя и в его записных книжках находятся автографы неизвестных в печати шести стихотворений Гаршина. К ним примыкают автографы двух также неизвестных стихотворений Гаршина из других фондов Рукописного отдела Пушкинского дома.

Стихотворение «Другу моему, Евгению Егорову, послание», датированное В. М. Гаршиным 21 января 1871 года, дает нам представление о первых стихотворных опытах шестнадцатилетнего Гаршина. Оно посвящается приятелю школьных лет В. М. Гаршина, Евгению Егорову. В ранних письмах Гаршина к матери мы встречаем несколько упоминаний о Егорове и Егоровых — петербургских знакомых писателя начала 70-х годов.

«Помните ли вы Егорова; он все такой же маленький, не вырос ни капли. Скажите это Жоржу.¹ Однако Егоров уже во втором классе инженерного училища, через два года будет гардемарином, еще через два офицером. А мне еще долго не встать на ноги», — пишет он в письме от 22 октября 1870 года.² И еще — «Поверите ли, мамаша: я в эту зиму был уже два раза на именинах у Егорова и даже танцевал», — сообщает Гаршин в письме от 15 февраля 1871 года (Письма, стр. 411). Для одного из этих посещений, очевидно, и было написано стихотворение. Передал ли его Гаршин товарищу — неизвестно. Во всяком случае автограф, публикуемый нами, находится в бумагах Гаршина.

Следующее стихотворение нашей публикации: «Warum sind diese Rosen so blass... (H. Heine)»³ печатается по белой рукописи 1876 года. Черновой автограф этого стихотворения, сохранившийся в архиве, — без даты. Текст расположен на одной стороне листа, на другой написано стихотворение «Подражание Гейне. В pendant», 1875 года. Это обстоятельство позволяет не только датировать переведенное из Гейне стихотворение 1875 годом, но и считать его по времени более ранним, чем «Подражание Гейне. В pendant». Перевод Гаршиным мрачного лирического стихотворения Гейне не случаен. Конечно, оно выбрано В. М. Гаршиным с определенной целью: противопоставить его безнадеж-

¹ Г. М. Гаршин — брат писателя.

² В. М. Гаршин, Полное собрание сочинений в трех томах. Редакция, статьи и примечания Ю. Г. Оксмана, т. III. Письма. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 408. Дальнейшие ссылки на эту книгу даются сокращенно: «Письма».

³ У Г. Гейне: «Warum sind denn die Rosen so blass...» («Lyrisches Intermezzo», 1823).

ной сумрачности совершенно противоположные чувства и настроения, выраженные в стихотворении «Подражание Гейне. В pendant». Не будет ошибкой предположить, что оно посвящалось Р. В. Александровой — первому увлечению В. М. Гаршина, которое относится к лету 1875 года, когда Гаршин из Петербурга приехал на каникулярное время в Старобельск.

1877 годом помечено следующее стихотворение, связанное с важным событием в жизни В. М. Гаршина, — его добровольным уходом на войну с Турцией.

12 апреля 1877 года в Кишиневе Александром II был подписан манифест об объявлении войны с Турцией. Почти в тот же день Гаршин писал Е. С. Гаршиной: «Мамочка, я не могу прятаться за стенами заведения, когда мои сверстники лбы подставляют под пули. Благословите меня» (Письма, стр. 116). В ответ он получил телеграмму: «С богом милый».

По приезду в Кишинев Гаршин был зачислен в 138-й Болховский полк рядовым.

В письме из Румынии от 19 мая 1877 года Гаршин сообщает Е. С. Гаршиной: «Иду я и обыкновенно думаю о прошлом, о Петербурге, а больше всего о Харькове. Как бы хотелось иногда перенестись на минутку далеко отсюда, на родину!» (Письма, стр. 119). Под впечатлением недавней разлуки с невестой и матерью, уже находясь в Румынии, он пишет мрачное прощальное стихотворение «Е. С. Г.» — «В чужой стране, от родины далеко, Тебе я шлю последний мой привет...» Виньетка под текстом стихотворения не менее мрачна, чем его содержание: платок, на нем череп, по краям платка ветви цветов. Стихотворение обращено к Екатерине Степановне Гаршиной — матери писателя, датируется по письму к ней от 26 мая 1877 года из Альбешты (в Валахии), где Гаршин провел один этот день.

Следующее большое стихотворение «Предание», оставшееся недоделанным, очевидно, было задумано В. М. Гаршиным как произведение для печати. О работе писателя над текстом стихотворения можно судить по двум сохранившимся автографам этого произведения. Один автограф белой, с заглавием, без даты, на отдельном листке. Другой — черновой, без заглавия, с поправками и отличиями в стихах от белого текста; находится в рабочей тетради 1878—1884 годов. Судя по содержанию, зрелости мысли и основной идее стихотворения, его нельзя отнести к ранним поэтическим произведениям В. М. Гаршина. Дата написания его стоит ближе к 1884, чем 1878 году.

В течение почти всего 1884 года В. М. Гаршина не покидает бодрое, веселое настроение. «Я очень счастлив, очень много работаю. Хандриального периода не было с весны...», — сообщал он В. М. Латкину в письме от 23 декабря 1884 года (Письма, стр. 351). В одну из хороших веселых минут этого времени написано шутовское стихотворение: «Идиллия. (Из Феокрита)» — «Вилка! архивная крыса, к тебе прихожу я сегодня. . .» — обращенное к приятелю, поэту Н. М. Минскому (Виленину). «Вилка», «Вилочка» — таково было прозвище Н. М. Минского в дружеском кружке знакомых, так называл его и Гаршин.

«Муж удивительный», «Мишка прозваньем», — это художник и иллюстратор М. Е. Малышев, один из самых близких друзей писателя. К нему-то и собирается ехать В. М. Гаршин. Там «муж удивительный», «наполняет листы „Стрекозы“ чепушистым мараньем». О работе М. Е. Малышева как иллюстратора журнала «Стрекоза» неоднократные упоминания встречаются в письмах В. М. Гаршина. Вот одно из них: «Малышев усердно работает в „Стрекозе“, а Ив. Як. с Тимоф., вероятно на-

слаждаются его многочисленными рисунками. Нужно сказать, что за глупость их Миша отвечать не может, почти все они не его сочинения, а нарисованы на присланные из редакции темы» (Письма, стр. 178).

Следующее стихотворение: «Чудо! В Гурзуфе я был...» посвящено поэту Я. П. Полонскому и навеяно крымскими впечатлениями. «Ходишь по тропинкам, по которым и Пушкин хаживал 65 лет тому назад, и что-то важное и глубокое охватывает душу...», — писал В. М. Гаршин жене, Н. М. Гаршиной, в письме из Гурзуфа от 2 апреля 1887 года (Письма, стр. 387). Автограф стихотворения помечен датой «10-е апреля 1887 гда», днем празднования пятидесятилетнего юбилея литературной деятельности Я. П. Полонского, на котором присутствовал и В. М. Гаршин, только что вернувшийся из Крыма. «Вот Яков Петрович, даже стишищу сочинил для Вашего юбилея. Подлинные лавры, те самые, под которыми ходил П<ушкин>, прилагаются», — писал Гаршин в сопроводительной приписке к стихотворению. Я. П. Полонскому, вероятно, было известно содержание стихотворения, так как автограф его найден в архиве Я. П. Полонского.

Тяжелое по настроению и безысходной тоске стихотворение: «Ноет душа моя болью знакомою...» могло быть создано в мрачную пору, перед одним из приступов наследственной душевной болезни, которой страдал В. М. Гаршин. Стихотворение написано на маленьком листке из записной книжки, неясно, карандашом, кроме первой строчки, поправленной по карандашу чернилами. На обороте листка полустертая надпись — «Мише М.», указывающая на то, что стихотворение было адресовано другу писателя, художнику М. Е. Малышеву.

Восемь перечисленных нами стихотворений написаны В. М. Гаршиным в разные годы его жизни с 1871 по 1887 год. Все они разнообразны по тематике и содержанию, писались с различной целью: «на случай» (стихотворения «Другу моему, Евгению Егорову, послание», «Чудо! в Гурзуфе я был...»), лично для себя, «для души» (стихотворения «Е. С. Г.», «Ноет душа моя...» и др.), иные, как дружеская шутка, написанная для небольшого кружка друзей (стихотворение «Идиллия. (Из Феокрита)») или как произведение, задуманное для печати (стихотворение «Предание»). И несмотря на все различия, каждое из этих восьми стихотворений в какой-то степени отражает интересы писателя и служит ценным материалом для его творческой биографии.

ДРУГУ МОЕМУ, ЕВГЕНИЮ ЕГОРОВУ, ПОСЛАНИЕ

Мой добрый друг! Давно тебя я знаю,
С тех пор, когда ты в первый раз вступил
На скользкий путь науки. Вспоминаю,
Как дружен ты тогда со мною был,

Как школьничали вместе мы с тобою,
Как ты меня тогда не выдавал...
Но пробил час: расстался ты со мною,
Из гимназиста ты — кадетом стал!

Пиджак сменил кафтаном ты военным,
И грозный меч привесил на бедро,
Но все ж остался другом незабвенным.
И я, берясь за слабое перо,

Желал тебя с днем ангела поздравить
И всяких благ навеки пожелать;
Но, добрый друг, прошу в укор не ставить,
Не смог стихов приличней написать.

Всеволод <Гаршин>

21 января 1871.

ПОДРАЖАНИЕ ГЕЙНЕ. В PENDANT

Отчего, скажи мне, милый друг,
Солнце ласково глядит с небес?
Отчего приветливо шумит
Нам навстречу этот темный лес?

Отчего прохлада так нежна
Здесь под тенью стариков-дубов?
Отчего так сладко соловей
Нам поет про счастье и любовь?

Отчего от тысячи цветов
Аромат пленительный идет,
Отчего в моей больной груди
Начал таять сердца вечный лед.

Оттого, с улыбкой шепчешь ты,
Что люблю тебя, мой дорогой,
Оттого, мой друг, что с этих пор
Не расстанемся мы ввек с тобой.

1875.

В. Г.

WARUM SIND DIESE ROSEN SO BLASS...

(H. Heine)

Отчего так блеклы эти розы,
Отчего, скажи, моя любовь,
Отчего в траве фиалки бледны,
О скажи, прошу тебя я вновь.

Отчего так холодно и скучно
Смотрит с неба солнце на меня,
Отчего земля пуста, печальна,
Как могила будто бы моя?

Отчего так жаворонок грустно
В высоте на воздухе поет,
Отчего с листочков бальзамина
Трупный запах будто бы идет?

Отчего я сам так болен и печален,
Отчего, скажи, моя любовь?
«Оттого, что я тебя бросаю»,
Скажешь ты, когда спрошу я вновь.

1876.

В. Г.

Е. С. Г.

В чужой стране, от родины далеко,
Тебе я шлю последний мой привет.
Последний — потому — что возвратиться
К отчизне и тебе — надежды нет.

Среди тоскливой и бесцельной жизни
Мелькнули две минуты предо мной,
Минуты счастья, канувшие в вечность...
Довольно их. Пора и на покой.

На смерть иду я. Бледно, безотрадно
Прошла вся жизнь короткая моя.
Родная, верь, что смерть лишь утешеньем
От горя жизни будет для меня.

«Для жизни человеческой довольно
Минуты счастья», сказал поэт,
И те слова правдивы. Больше счастья
Для нас не может быть и нет.

Альбешта в Румынии.
77 май <26 мая 1877>

ПРЕДАНИЕ

По улице пышной, средь шума и крика
Юродивый нищий пугливо и дико
Кругом озирался. Мальчишки гурьбою
Бежали за ним, издеваясь; порою
Какой-нибудь маленький, дерзкий буян
Хватал за висевший клочками кафтан.

Но нищего голос для злобы людской
Был то же, что камень в пучине морской:
Равнину воды он слегка всколыхнет
И в мертвую бездну бесследно падет.
Дивились люди безумным словам,
Но их не боялись, и шли по домам.

Он в грязное рубище был облечен,
Болезнью и злою нуждой истощен...
И руки худые негодны на дело...
Но вешее пламя во взгляде горело,
Он руку простер, чтоб детей отстранить,
И громко и пламенно стал говорить.

Побрел юродивый из города вон.
Спустилася ночь... Из открытых окон
Лились ослепительно света потоки.
Промчалася ночь, и когда на востоке
Луч солнца неясно на небе мерцал,
Шумел еще город и все пировал.

Покайтесь людям! Вспомним о боге,
Кричал он народу, стоя на дороге,
Забудьте убийства, корысть и разврат,
Пусть всякий отныне для всякого брат,
Побойтесь господа!.. Вижу, грядет
Во славе судья, да трепещет народ!

Гремели литавры, тимпаны и трубы,
Всё к чашам тянулись пирующих губы,
Всё в буйном весельи танцовщица мчалась,
Волнуя гостей... Без вина упивалась
Любовью безумной людская толпа
От оргии страстной глуха и слепа.

Придет негаданно страшная месть,
Тогда не поможет вам мзда или лесть,¹
Исчезнет и имя преступного града,
И там, где теперь благодать и отрада
Под сению ваших богатых домов,
Раскинутся степи бесплодных песков.

Зарею багряной зарделся восток,
И ветер погнал беспощадный песок.
Взошло над странною дневное светило
И людям ужасную казнь осветило:
Засыпаны стены, дворцы и сады,
Шумящих потоков исчезли следы.

<1878—1884>.

¹ У В. М. Гаршина описка, повторено слово месть; в черновом автографе «лесть».

ИДИЛЛИЯ

(Из Феокрита)

Вилка! архивная крыса, к тебе прихожу я сегодня,
 Дабы, двугривенный взяв, поехать на конке отсюда
 В страны, где крепость свой шпиз горделиво к лазури возносит.
 Муж там живет удивительный, Мишка прозваньем, который
 Смело чертит по бумаге пером, карандаш изостряет,
 И наполняет листы «Стрекозы» чепушистым мараньем.
 Вкупе тебя вспомняем и, водки за здравие выпив,
 Оную мы колбасой и шотландской селедкой закусим.

28 ноября 1884.

В. Г.

* * *

Чудо! В Гурзуфе я был и видел там призрак поэта;
 Светел и ясен, как день, он тредо мною предстал.
 Пав на колени, его созерцал я в немом восхищеньи:
 «Вот, он сказал, кипарис мой любимый и вечные лавры;
 «Срезав их ветви, скорее на север, родной, отнеси;
 «Знаю! венчает народ полвека служения Музе
 «Отрока жизни моей, старого ныне поэта;
 «Лавры венком заплетя, от Пушкина старца венчай!»
 10 апреля 1887.

В. Г.

* * *

Ноет душа моя болью знакомою,
 Дума глубоко запала;
 Думу тяжелую, думу печальную
 Сердце больное узнало.

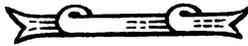
Жизнь без отрады, без наслаждения,
 Скорби одной обреченная,
 Что ты? зачем ты дана мне, убогая,
 Волей судьбы непреклонною?

Мне ничего не подарить ты, жалкая,
 Кроме страданья и муки.
 А для людей... ведь им вовсе не надобны
 Хилые, слабые руки.

Прочь же с дороги! давай ее лучшему,
 Сильному духом и телом,
 Ты же в награду за муку получишь
 Смерть...

<1887>.

В. <Г>.



ЮНОШЕСКИЕ ОПЫТЫ А. ТОЛСТОГО

Чаще всего начало творческого пути А. Н. Толстого связывали с 1907 годом — годом выхода в свет его «Лирики», первой книги стихов.¹ «Лирика», созданная на основе идеалистической эстетики символизма, отразила характерные темы и образы его поэзии. Крайний индивидуализм, разочарованность, уход в потусторонний мир, эротика определяют ее тематический диапазон. И хотя увлечение Толстого поэзией символизма длилось очень недолго, исследователи считали, что свой творческий путь писатель начал в 1907 году поэтом символистского толка.

На самом деле появлению сборника предшествовал почти десятилетний, скрытый период творчества, сыгравший исключительно важную, до сих пор недооцененную роль в писательской судьбе Толстого.

Первые ученические опыты А. Н. Толстого относятся к 1898 году. Это были слабые, явно неудачные во всех отношениях стихотворения², и сам Толстой впоследствии отзывался о них, как о «десятке стишков любовного содержания», заслуженно осуждая их за «беспомощное подражание Некрасову и Надсону».³

Наиболее яркий и интересный материал для изучения начального периода творчества писателя представляет его неопубликованная «Ученическая тетрадь» [1899]—1900 годов. В ней среди черновиков сочинений, дневниковых заметок, школьных конспектов, записей мыслей, возникших при чтении того или иного произведения, имеется ряд художественных — стихотворных, драматических и прозаических — опытов.

Особенно ценны для изучения творческой эволюции писателя публикуемые ниже прозаические наброски, представленные повестью «Жизнь», рассказом «Мишка» и отрывком без заглавия [«По мягкой, пыльной дороге...»].

Повесть Толстого «Жизнь» с подзаголовком «Галя», посвященная теме любви, — скорее дневниковая запись о первом чувстве, чем художественное произведение.

Сюжет повести слабо разработан. Молодой человек, некто Алеша, едет на каникулы к своим знакомым, где его ждет любимая девушка. Счастье юношеской взаимной любви, уверения в верности, разлука, отъезд Алеши и, наконец, счастливое свидание — таково содержание повести.

Образы героев повести еще аморфны, неопределенны, однако в об-

¹ Из всей критической литературы, посвященной деятельности писателя, исключение в данном случае представляет книга: В. Щербина, А. Н. Толстой («Советский писатель», 1956), где очень кратко, но все-таки говорится о более ранних опытах Толстого. С сообщением о ранних опытах А. Н. Толстого выступал также Ю. А. Крестинский. См. Вестник Академии наук СССР, 1955, № 5, стр. 98—99.

² См.: Ученический альбом А. Н. Толстого со стихотворениями, написанными им и его товарищами, 1898 17/III—1900 15/VIII. Институт мировой литературы имени А. М. Горького, отдел рукописей, архив А. Н. Толстого, № 2/2, л. 45.

³ А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, М., 1951, стр. 83.

разе Гали уже имеются характерные черты будущих толстовских героинь. Женственность, целомудренность, мягкость, чистота и верность чувству роднят ее с Верой Ходанской из «Мишуки Налымова», Соней Репьевой из романа «Чудаки», с Катей Волковой из романа «Хромой барин». В этом образе чувствуется мягкая тургеневская лиричность, свойственная почти всем героиням Толстого.

О влиянии Тургенева на молодого Толстого можно было бы говорить и в более широком плане. Возвеличивание любви, слияние, почти растворение человека в природе, чистота и свежесть чувств, наконец, богатый оттенками, плавный, неторопливый ритм фразы — всё это в ранних опытах Толстого идет от увлечения творчеством Тургенева.

Влияние Тургенева определило некоторые предпосылки эстетических принципов будущего художника, которые впервые сказались в его школьном сочинении «Кто мой любимый писатель», — пластичность и мягкий, скрытый лиризм. Впоследствии Толстой разовьет эти качества в своих произведениях до степени высокого мастерства.

Особое место в «Ученической тетради» занимает рассказ «Мишка» — о крестьянском мальчике, которого мать решает женить, так как ей — вдове с двумя ребятишками — трудно управляться в поле и дома. Прототипом Мишки, по всей вероятности, является приятель Толстого из крестьянских ребят — Михаил Коряшонок, о котором Толстой писал позднее в повести «Детство Никиты». Рассказ свидетельствует о внимании Толстого к интересам людей труда, о симпатии и уважении к ним.

К рассказу «Мишка» по своей направленности примыкает отрывок, начинающийся словами «По мягкой, пыльной дороге...» В отрывке рассказывается о том, как крестьяне — мужики, бабы, дети дают такой дружный отпор барину, недовольному их работой, что тот вынужден как можно скорее убраться с поля.

От первого ученического рассказа «Мишка» и отрывка [«По мягкой, пыльной дороге»] через всё дореволюционное творчество писателя пройдет четкое противопоставление немощному, жалкому, растратившему физические и духовные силы дворянству сильных физически и морально, простых людей.

Однако недосказанность, незавершенность изображения взаимоотношений помещиков и крестьян в первых опытах Толстого была симптоматичной. Абстрактный гуманизм Толстого помешал ему обнажить до конца социальные противоречия того времени.

Первоначальный период писательской деятельности Толстого дает наглядное представление о формирующихся особенностях его таланта и в какой-то мере определяет характерные черты его будущего творчества. Увлечение же Толстого позднее символизмом, отразившееся в его первой книге стихов, было временной, своеобразной данью литературной моде. Основной тенденцией творчества Толстого были не идеи и образы печальной «Лирики», а жизнерадостная реалистическая направленность его ранних опытов, представленных в «Ученической тетради» [1899]—1900 годов.

СТРАНИЦЫ ИЗ ПОВЕСТИ „ЖИЗНЬ“¹

Пароход медленно, выпуская пары и шумя колесами, подходил к пристани; вот раздался крики матросов, звук чалки о железную крышу, и громадный пловучий дом, скрипя бортом, пристал к конторке; поставили мостки, и сонные пассажиры с узелочками и чемоданчиками,

¹ Рукописный отдел ИМЛИ № 3/3. лл. 61—67.

толкая друг друга, начали вылезать на пристань. Был третий час ночи, воздух, сырой и холодный, уже серел, ложилась обильная роса. Усталый и сонный пассажир второго класса, с маленьким чемоданчиком, прошел мостки, встал на берег, потянулся; дрожь пробежала по его телу, ночной воздух охватил его сыростью, чувствовалась усталость после качки.

— Довезти, барин,— послышался из темноты чей-то мягкий, густой голос. Молодой человек встрепенулся.

— У тебя пара? — спросил он.

— Да вот уж давно дожидаемся. Прикажете положить? — указала темная фигура на чемоданчик.

— Да. А почему с версты?

— Что ж, лишнего не возьмем, по семь копеечек, время рабочее-с.

— Ну, неси.

Молодой человек отдал чемоданчик и пошел за ямщиком. Из темноты вдруг обрисовались силуэты двух мухортых лошадеенок, которые, побрякивая бубенцами и колокольчиком, переступали с ноги на ногу.

— Садитесь, барин, вот сюда. Сена-то маловато, да по дороге подложим.

Барин уселся поплотнее на мягкую подстилку, и мурашки опять побежали по его коже, ему очень хотелось ехать, а, как на грех, ямщик потерял кнут.

— И куды это он, дождем его намочи, упрятался. Вот положил я его под козлы, а он пропал.

— Да ты посмотри хорошенько.

— Я смотрел. А ведь нашему брату без кнута никак невозможно будет. Ежели кнут пропал, так это последнее дело.

— Да ты, говорят, посмотри хорошенько под козлами.

— Как можно, ён там теперича не будет, дождем его намочи, я говорю, пропал кнут, а нам без него никак невозможно.

Молодой человек сунул руку под козлы и вытащил оттуда пропавший кнут.

— А это что? — сказал он сердито.

— И как он туда попал? Удивительно. А нам как можно без кнута! И жить нельзя.

Ямщик взобрался на козлы, ударил по лошадям, и тележка, гремя железными частями, покатила. Выехали на опушку леса, утренний ветерок потянул оттуда цветущей липой, свежим льном; восток заалелся, в ветвях начало просыпаться пернатое царство. Лошаденки весело бежали по гладкой дороге, увлажненной росой, которая легла на листья деревьев, на траву, на гривы и сбрую лошадей. Ямщик всё покрикивал, помахивал кнутом, да обращался с разными замечаниями то к корневику, то к пристяжной.

— Вот смотрите, барин,— сказал он, обращая свое широкое загорелое лицо.— Какая это подлая лошадь, купил я ее на крещенской у татарина, кормил всю зиму, а она всё не в теле, пробежит маленько — не везет, ты ее вдаришь, а она лягается.

Молодой человек сидел, прижавшись к углу тележки, и с постепенным оживанием природы улыбка всё шире и шире раздвигала его губы. Казалось, никогда таким прекрасным не видел он пурпуровое восходящее солнце, никогда не слышал такого одуряющего аромата лип и скошенной травы, нигде не пел так упоительно весело в глубине неба жаворонок, никогда лошади не казались ему такими бодрыми и забавными и ямщик таким добрым, веселым парнем. И вспомнилось ему, сколько ночей он не спал, ждавши этого дня, с каким нетерпением, стоя на носу парохода, ждал той минуты, когда среди деревьев вырисуетя силуэт

знакомой пристани, а, между тем, сейчас у него нет желания скорее подъехать к тому заветному дому, где ждет его с таким нетерпением она, его любовь, его гордость. Почему-то ему даже хочется оттянуть этот момент. Оттого ли, что так упоительно хорошо это свежее июньское утро или то страх перед неизвестностью, или. . .

А солнце всё выше и выше поднималось над горизонтом, убежали и таяли легкие розовые облачка, небо делалось всё бледнее и бледнее, и тут заблестели тысячами бриллиантов капли росы на листьях, на траве и на деревьях. Лес проснулся, проснулось и поле. Стали всё чаще и чаще попадаться телеги с бабами и мужиками, жеребята весело ржали, переплетая своими длинными кривыми ножками; вдали уже виднелись красные рубахи мужиков, мерно взмахивающих косами, бабы еще не работали, было слишком сыро, они собрались в кружок, пели заунывные песни, и утренний ветерок разносил их далеко по степи.

Вдали показалась деревня, изб не было видно, только вверху торчали шесты колодцев и скворешен. Медленно ворочала крыльями мельница, сизый дымок тонкими струями подымался к небу; вдали с бляньем и мычаньем шло стадо, подымая пыль в тех местах, где оно переходило дорогу. Ямщик с ухарством ударил по лошадям, те по привычке дружно подхватили, промчали околицу, и колокольчик, звеня и заливаясь, заставлял выглядывать из окон старые, сморщенные лица. Маленький пузан, мальчишка с мочальным кнутом перебежал дорогу и выпученными глазенками уставился на проезжающих. Вот мелькнул столб почтовой станции, вывеска бакалейной лавочки, мужик верхом на рыжей лошаденке, околица,— и тележка опять покатила по пыльной дороге, гремя железными частями и заливаясь колокольчиком.

Солнце высоко стояло на небе и палило немилосердно. Тонкая, раскаленная пыль летела вместе с тележкой, забиваясь в рот, нос, уши. Лошаденки, мокрые и усталые, еле трусили, колокольчик лениво побрякивал, ямщик тоже осовел, его заскорузлая, кумачовая рубаха была на спине вся мокрая, пыль покрывала ее густым слоем, волосы слиплись, лицо осовело и обрюзгло, крупные складки на шее тоже были полны пыли. Но молодой человек не замечал уже ни жары, ни пыли, он весь стремился туда, в эту утопающую в зелени и солнечном свете усадьбу, которая лежала у его ног, под горою. А как на грех, лошади так медленно тащились. Он пробовал наклоняться вперед, но это еще увеличивало его нетерпение. Он закрывал глаза и ни о чем не думал. «Вот прошло две-три минуты, ближе ли?» Но хуторок как будто удалялся всё дальше и дальше. «Когда же, когда?» И он опять закрывал глаза и опять ничего не выходило. Наконец, они вкатили в деревню. Вот повернули за угол, другой, въехали на плотину, медленно проехали мельницу и подкатили к деревянному, окруженному душистыми тополями дому.

20 сентября [1900 года]

ОТРЫВКИ ИЗ ШКОЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ „КТО МОЙ ЛЮБИМЫЙ ПИСАТЕЛЬ“¹

Тургенев выставляет природу действительную, чистую и прекрасную. Он не станет скрывать шипы у розы, но и не станет нарочно искать их, как это делает Золя. Он не описывает падших женщин, не останавливается на них, а выставляет девушку во всей красоте, дав ей лавровый

¹ Там же, лл. 15—17.

венки за самоотвержение, за великий подвиг, за смягчение мужчин и на-
талкивания их на благородные дела и мысли. Это певец девушек.

Описания природы у Тургенева несравненны. . . Ни вычурных опи-
саний, ни кудреватых сравнений у него нет. Отличительным свойством
его описаний служат неуловимые с первого взгляда мелкие подробности
и сравнения, которые и придают художественность его описаниям. До
чего хорошо он, например, сравнивает в «Певцах» песню Якова с чай-
кой. . . До чего дивно хороша в его описании («Три встречи») ночь в де-
ревне, читаешь и сердце замирает и чудится тонкий аромат лип и цветов.

[1900 год]

МИШКА¹

Он был влюблен. Не думайте, читатель, что это салонный молодой
человек, вперемежку вздыхающий и пьющий шампанское, или классик,
бросивший на горе матери латинские спряжения, или поживший на свете
холостяк, — это был самый обыкновенный крестьянский мальчик Мишка,
черномазый, веселый и беспечный. Он ехал на бочке за водой, держа в
огромных голицах веревочные вожжи, и думал: «Вот, примерно сказать,
Танюшка, гладкая девка, чтоб её мухи обглодали, занозистая девка». Тут он
подпустил неудобопотребляемый эпитет по адресу загадочной
Танюшки.

«Вот, вчерась, пришел на улицу, вижу — стоят девки, я подошел,
толкнул Танюшку да говорю, идем, мол, шептаться. А она говорит, куда,
мол, тебе, шлопутному со мной играть. Што, мол, я разве плох, наемдни
нову жилетку сшил, токмо мамка не дает на улицу. А она говорит:
„Врешь, у тебя не только жилетки, пинжака нового нет“. Я, было, стал
к ней приставать, а она баит: „Расшибу на месте“.

«Ну, да у меня дождешься. Васько-то теперь не с ней, а с Дунькой
играет, а Петько в работники ушел. Окромя меня никого не осталось.—
Врет — сдается. Надо будет таперича гармонью купить. Получу с барина
полтора целковых, пойду в Утевку, там у Сеньки Сидороваго гармонья
продажная есть, баит, за два целковых продам, ну, это он врет, уступит».

Мишке минуло 17 лет. Мать его, вдова, со своей дочерью, дебелой
замужней бабой, вздумала остепенить Мишку. — «Ладно, мол, ему бало-
ваться». У вдовы на шее было двое ребятишек, сын служил в работни-
ках, да и старость подходила, так что с уборкой с маленького посева
справляться было трудно. Другое дело невестка: пошлешь ее в поле уби-
раться, а сама сиди дома с ребятишками. Притом Мишке как мужику
стали бы давать больше жалованья, и он меньше бы стал протрачивать
денег на пустяки. Мысль женить сына засела в голове у вдовы, и она на-
чала подъезжать с вопросами к сыну.

— Мишка, а Мишка, вон Андриюшку-то женили, хорошо живет, баба
попалась смиренная, да гладкая.

— Знаю, — ответствовал Мишка и стал смотреть в окошко. Сейчас
Васька с Ванькой прошли, они, наверное, к Макаровым, у них на задах
в орёл дуются. Там и девки песни играют.

Мишка взял шапку.

— Ты куда?

— На зады, в орёл играть.

¹ Там же, лл. 142—138.

— Постой, вот чего я тебе скажу. Парень ты таперича большой, служишь у барина, а я стара становлюсь, в поле-то и некому убирать. Мишка, я тебя женить хочу.

— И не думай, не женюсь,— и он хлопнул дверью.

— Чего это у тебя, Мишка, нынче пятак в сторону летит, точно сроду в орёл не играл,— спрашивали его товарищи. Мишка молчал, старался, но пятак все-таки падал не туда, куда нужно.

— Васька, на все.

— Идет, мечи.

Монета поднялась и упала на крышу.

— Эх, чтоб ее...— выругался Мишка и с сердцем отошел от товарищей.

В голове у него гвоздем сидели материны слова.— Ишь ты, чего выдумала, жениться, не сидел я дома с хозяйкой,— говорил в Мишке один голос.— А женишься — мужиком будешь, тебе и уважение и почет,— шептал на ухо другой.

И слушал Мишка их и не знал, что лучше: жениться или парнем быть.

— Хозяйка будет, на улицу не пойдешь, в орёл играть нельзя будет. А если сосватают да Таньку, комедианничать она не будет, станет его слушаться, не так, как теперь, а если и пошалит, на то я ей и муж, думат — бока-то не поломаю.

Да вдруг не Таньку просватают, а какую другую, не из наших.

А когда венчать повезут, народ смотреть будет да смеяться.

Думал, думал Мишка, не порешил ни на чем, а отправился на барскую усадьбу.

В субботу приходит его сестра.— Мишка, сватать что ли? Скоро Покров, мы к нему и убрались бы.

Вспомнил Мишка о Таньке и только рукой махнул: «Делайте, мол, как знаете».

— Сперва мы Танюшку сватать будем, потом Дуньку, кладки за ней боле дадут.

— И даром не надо, просватаешь — со свету ее сживу.

— Ишь ты какой, гренадер,— сказала баба и пошла решать мишкину участь.

Что происходило в душе у Мишки, я не берусь описывать, вернее всего, ничего не происходило, потому что человек он не такой был, чтобы о чем-нибудь долго думать, да и притом барин приставил его к конюшне, и надо было перечистить подряд всех жеребцов.

[1900 год]

ОТРЫВОК БЕЗ ЗАГЛАВИЯ¹

По мягкой, пыльной дороге в дрожках на серой лошади, лениво отмахивающейся хвостом от облепивших ее серых небольших мух и вертящихся между ногами, то неподвижно висящих в воздухе желтых жучков, называемых крючками, в сером пиджаке и серой же фуражке, потный и грязный ехал барин и злыми глазами глядел на только что скошенное поле.

«— Ишь, мерзавцы, подрядья-то оставили какие, ах, народ; ведь, как наказывал косить, трава низкая, пырейная, кочек мало, земля, что стол.

¹ Там же, лл. 108—105.

Нет, ведь, только недосмотри, сейчас норовят надуть». Барин сердито ударил вожжой лошадь и свернул на кось.

Посредине поля на межнике метали стог. Большие зеленые копны сухого, рассыпчатого сена, из которого то и дело прыгали с треском кузнечики, задевались веревками и свозились к стогу. Небольшая толпа мужиков в пунцовых и белых рубахах, в голицах и распоясанных, подымали подвезенное сено на стог. Там его подымал седой дородный старик в синей рубахе и жилетке — дядя Глеб. В отдалении девки, подоткнув сарафаны, подгребали сено. Как только весь этот народ увидел барина, так точно у него вдвое прибавилось энергии: девки бросили песни и, помогая себе правой ногой, граблями живо собирали <валы> в копна; мальчишки с возилками быстро забегали; мужики у омета так рьяно начали кидать наверх сено, что старый дядя Глеб покрылся весь потом и еле успевал скидывать с навильников сено. Но барина это еще больше рассердило — если они сейчас заторопились, стало быть не только плохо убирали сено, но еще вдобавок ничего не делали.

— Мужики, это что же значит? Я вас шутить что ли приставил сюда? Что вы наделали? Половину травы на корню оставили.

— Никак, барин, нельзя было,— начал маленький, бесцветный, со слезливыми глазками мужичок,— все косы поломали, потому, она, вишь ты, кочка одна.

— Никаких кочек и не было, и трава мягкая.

Барин начинал горячиться. Чем он более волновался, тем неоспоримее доводы приводили мужики. Кончилось тем, что барин сказал уже обиженным голосом:

— Что это у вас стог на боку, он сейчас свалится.

— Нет, барин, это тебе супротив солнца так оказывает, стог-от по ниточке пригнан.

Барин с сердцем ударил лошадь и отъехал к девкам. Но тут еще труднее было говорить: кричать он стыдился немного, ругаться тоже, на каждое его слово девки хором выпаливали целые монологи, изукрашенные такими витиеватыми словцами, что барин только краснел и путался. Особенно отличалась молодая дебелая солдатка в розовом сарафане и синей узкой подставке. Подпершись руками и наклонясь немного вперед, она, как градом, обдавала барина отборными словцами. Барин второй раз тут проиграл и уже с остервенением набросился на мальчишек-погонщиков, но те только хлопали глазами, так что сколько барин их ни укорял и ни говорил им громких слов, они оставались совершенно безответными. Тут только заметил барин, что лошадь у него еле передвигала ноги, и, схвативши кнут, он начал немилосердно настегивать ее потные бока, так что серый мерин от страха пошел крупной иноходью, хотя отроду ничего не знал, кроме рыси.

[1899—1900 год]



ЕСЕНИН И КЛЮЕВ

(ПО НЕОПУБЛИКОВАННЫМ МАТЕРИАЛАМ)

1

В наши дни исследователи, проявляющие интерес к поэзии Сергея Есенина, все чаще обращаются к свидетельствам его литературных современников и к архивным материалам, которые расширяют существующие представления о жизни и творчестве талантливого русского поэта.¹

В настоящей статье использованы документы, характеризующие чрезвычайно важный период биографии поэта — с 1915 по 1922 годы, — период духовного и поэтического созревания Есенина, усиленных творческих исканий. Это — письма Есенина к поэту-современнику Николаю Клюеву, извлечения из переписки с Р. В. Ивановым-Разумником² и некоторые другие материалы. Они дают возможность проследить сложную, драматическую историю взаимоотношений Есенина с Клюевым и одновременно позволяют сделать ряд наблюдений над тем, как складывались и менялись мировоззрение поэта и его взгляды на искусство слова.

Со страниц, исписанных характерным ясным есенинским почерком, встает сложный и противоречивый, но обаятельный образ поэта. Есенин ищет, заблуждается, нередко впадает в крайности, но продолжает поиски с завидным упорством. Он требователен к себе, он напряженно живет интересами искусства.

* * *

До сих пор история отношений Есенина с Клюевым не находила должного освещения и правильного истолкования: литературные современники поэтов склонны были видеть в Есенине ученика и последователя

¹ См. публикации Ю. Прокушева, В. Земскова, Д. Золотницкого, А. Жаворонкова в периодической печати, начиная с 1955 года, а также материалы, использованные К. Зелинским и А. Дымшицем в предисловиях к изданиям стихотворений Есенина 1955 и 1956 годов.

² Есенин сблизился с ним в период увлечения «скифством». «Скифами» именовали себя литераторы и публицисты, объединившиеся вокруг одноименного сборника, который начал выходить в Петрограде по инициативе Иванова-Разумника, С. Д. Мстиславского и Андрея Белого вскоре после февральской революции 1917 года. «Скифы» проповедовали «вечную „революционность“... исканий непримиренного и непримиримого духа»; в искусстве — «ничего, кроме Жизни, кроме Правды Красоты» (Вместо предисловия. «Скифы», сборник первый, П., 1917, стр. X, VIII). Политическое направление группы во многих моментах восходило к идеологии, рупором которой был журнал «Наш путь», орган ЦК партии левых эсеров-максималистов. Многие участники «Скифов» печатались параллельно в «Нашем пути». Именно там Иванов-Разумник провозгласил религией «скифства» пресловутый «духовный максимализм» (Иванов-Разумник. Литература и революция. «Наш путь», 1918, № 1, стр. 152).

Сотрудниками «Скифов» стали так называемые «крестьянские поэты» — Есенин, Клюев, Орешин, в которых идеологи группы, увлекавшиеся неонародничеством, хотели видеть пророков и носителей народной правды.

Сначала роль мужицкого Исайи импонировала Есенину, но октябрьские события 1917 года убедили поэта в несостоятельности «скифства», и он отошел от группы.

Клюева, исследователи более поздней поры ограничивались беглыми замечаниями об отрицательном влиянии Клюева на Есенина, а еще чаще обходили вопрос молчанием.

Между тем, эта страница биографии Есенина представляет определенный историко-литературный интерес. Есенин прежде всего поэт русской деревни, в той же деревне — истоки творчества Николая Клюева. Таким образом, поэзия обоих имеет общую отправную точку. Но если Есенину, при всей непоследовательности, незавершенности эволюции его мировоззрения, удалось путем болезненного „перестроения“ приблизиться к пониманию новой, советской деревни, то Клюев так и остался до конца дней своих певцом отошедшей в прошлое Руси, самых темных сторон векового деревенского уклада.

По мере того как в поэзии Есенина тема «деревянной Руси», «Рассеи — азиатской стороны» вытеснялась темой «стальной» Руси Советской, радикально менялось его отношение к Клюеву. Последний претерпел в представлении Есенина эволюцию от «нежного апостола» крестьянского завета до «ладожского дьячка», от стихов которого со скуки дохнут канарейки. Углубление принципиальных расхождений с Клюевым, нагнетание беспощадно критических оценок клюевщины в переписке и поэзии Есенина — бесспорный показатель идейного и творческого роста поэта. Вот почему история «дружбы-вражды» Есенина с Клюевым, на наш взгляд, несомненно заслуживает внимания.

Николай Клюев дебютировал в Петербурге сборником стихотворений «Сосен перезвон» (1911 год) на четыре года раньше Есенина. Уже тогда обнаружились характерные стороны мировоззрения и творчества Клюева, позволившие позднее Горькому (не отрицавшему, впрочем, самобытного дарования поэта) назвать его «певцом мистической сущности крестьянства и еще более мистической „власти земли“»¹ и определить его поэтическую манеру как «модную ветошь, утрированный лубок и даже языкоблудие».²

Выходец из Олонецкой губернии, Клюев в юности «спасался» в Соловках, бродил по раскольничьим скитам, был «Давидом» (песельником) хлыстовского «корабля». Увлечение сектантством и расколом наложило неизгладимый отпечаток на его творчество. Поэзия Клюева сформировалась не столько на здоровой, широкой фольклорной традиции, сколько на базе сектантского духовного стиха, хлыстовской радельной песни, творчества олонецких «сказителей-скрытников».

В стихах его крестьянский быт, севернорусская природа лишены реального обличия. Поэзия Клюева насыщена мистической символикой, в ней

«От звезд до луковой гряды —
Всё в вещем шопоте и хрустах».

Хранителем «тайны бога и вселенной», стоящей за реальной действительностью, поэт провозгласил хозяина земли — «пахаря», чтеца «глаголов народной судьбы». Отсюда — своеобразное мессианство Клюева, сознающего себя «посвященным от народа», чей удел — нести в грешный мир сжимали «пахотного завета».

Для столичных декадентов, изощрявшихся в тонкостях религиозно-мистической философии, Клюев оказался сущей находкой. Его немедленно подняли на щит. Увлечение клюевщиной коснулось виднейших представителей тогдашней литературы. Даже трезвый Брюсов пленился

¹ М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 349.

² Там же, т. 29, 1955, стр. 315.

Клюевым, даже умный, чуткий Блок поддался временному искушению — видеть в Клюеве своего рода откровение, идущее из глубин народного духа. «К<люе>в — большое событие в моей осенней жизни», — записывает он в дневнике 17 октября 1911 года. «...я измучен — и вдруг бесконечный отдых, его нежность, его „благословение“, рассказы о том, что меня поют в О<лонецкой>г<убернии>...» Очевидно, Блока увлекла клюевская проповедь подвижничества «в миру», ибо он продолжает: «...деньги, житье — ничего, лучше оставаться в мире, больше „влияния“ (если станешь в мире «таким»)».¹

Однако то, что предлагал Клюев, не могло глубоко удовлетворить Блока. Не случайно в записи от 23 декабря того же года он приводит письмо М. П. Ивановой (адресованное матери Блока), чьи мысли, видимо, во многом совпадают с его собственными раздумьями о Клюеве: «...обвинения, угрозы, чуть ли не заклинания. Куда он зовет? Отдать всё и идти за ним, и что же делать? Служить России? Но это ведь даже не Россия, а его *дикий бор* ... перезвон красивых фраз, и А. А. (Блок, — Н. Х.) принял это очень к сердцу только потому, что, вероятно, сам переживал разные сомнения».²

Но не все умели быть по-блоковски прозорливыми.

«Стык наших питерских литературных мечтаний с голосом, рожденным деревней, казался нам оправданием всей нашей работы и праздником какого-то нового народничества»,³ — вспоминает поэт Сергей Городецкий, объясняя увлечение клюевщиной.

Хитрый умник, обаятельный своим коварным смирением и по-мужички сметливый в «мирских» делах, Клюев быстро приноровился к пресыщенному вкусу своих покровителей, твердо усвоив приемы лубочного мужичка-травести.⁴ Мемуары современников, общавшихся с ним в те годы, воспроизводят нравы и повадки «олонецкого гусяра». На вопросы знакомых: «Как устроились Вы в Петербурге?» — Клюев смиренно отвечал: «Слава-те, господи, не оставляет Заступница нас, грешных. Сыскал клетушку — много ли нам надо...» По свидетельствам очевидцев, «клетушка» была роскошным номером в «Отель де Франс» с огромным ковром и широкой турецкой тахтой. Клюев принимал гостей, сидя на тахте, при воротничке и галстуке. Перехватывая удивленные взгляды собеседников, обнаруживших, что «гусяра» читает Гейне в подлиннике, он, не смущаясь, пояснял: «Маракую малость по-басурманскому. Только не лежит душа. Наши соловьи голосистей, ох, голосистей».

Однако, когда наступал час появления перед публикой в роли «народного поэта», Клюев мгновенно преображался. Поясняя: «Нельзя — ребята засмеют», — он сменял европейский костюм на пресловутую «мужичкую» одежду: поддевку, смазные сапоги, малиновую рубаху. Разумеется, Клюев знал, что таких мужичков, каким рядился он, не бывает, но господам не перечил: «Пушай забавляются».

Так в «клетушках» французских ресторанов вырабатывался клюевский *style russe*: не то православие, не то хлыстовство, не то революция, не то черносотенство. Недаром кое-кто из современников видел в клюевщине нечто родственное распутищине.

Таков был Клюев к тому времени, когда судьба свела с ним Есенина.

Деятнадцатилетний Есенин приехал в Петроград в марте 1915 года и сразу стал центром внимания литературных кругов столицы: новоот-

¹ Дневник Ал. Блока. 1911—1913. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр. 18—19.

² Там же, стр. 56.

³ Сергей Городецкий. О Сергее Есенине (Воспоминания). «Новый мир», 1926, № 2, стр. 139.

⁴ *travesti* — ряжсный (франц.).

крытого поэта, который без усталости читал свои «свежие, чистые, голосистые»¹ стихи, пел подслушанные в рязанских полях «канавушки» и «страдания», наперебой приглашали в салоны, в редакции петроградских журналов.

К несчастью, судьбой Есенина заинтересовался не только Блок, искренне желавший ему добра. Он стал предметом благосклонного внимания Гиппиус, Мережковского, Вячеслава Иванова и немедленно подвергся своего рода религиозно-мистической «обработке» с их стороны.

Много позднее в поэме «Мой путь» (1925 год) Есенин с гневом и горечью вспоминал о снисходительности «салонного вылощенного сброда», а в одном из вариантов своей автобиографии признавался, что все мистики напоминают ему иезуитов.²

Но это было позднее. В 1915 году не стоило большого труда убедить неокрепшего, опьяненного неожиданной славой поэта в том, что он — крестьянский Мессия, призванный поведать усталому миру «правду сошного креста», и что Клюев — предтеча его.

Есенина старательно и настойчиво подталкивали к Клюеву и, наконец, добились того, что у поэта возникло желание лично познакомиться с ним.

Сохранилось его первое письмо к Клюеву, помеченное 24 апреля 1915 года и адресованное в одно из почтовых отделений Олонецкой губернии, где в те времена «спасался» вытегорский подвижник. Вот оно:

«Дорогой Николай Алексеевич!

Читал я Ваши стихи, много говорил о Вас с Городецким и не могу не писать Вам. Тем более тогда, когда у нас есть с Вами много общего. Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но только на своем Рязанском языке. Стихи у меня в Питере прошли успешно. Из 60 принято 51. Взяли „Сев<ерные> зап<иски>“, „Рус<ская> мыс<ль>“, „Ежемес<ячный> жур<нал>“ и др. А в „Голосе жизни“ есть обо мне статья Гиппиус под псевдонимом Роман Аренский, где упоминается и Вы.³ Я хотел бы с Вами побеседовать о многом, но ведь „через быстру реченьку, через темный лесок не доходит голосок“. Если Вы прочитаете мои стихи, черканите мне о них. Осенью Городецкий выпускает мою книгу „Радуница“, в „Красе“⁴ я тоже буду. Мне очень жаль, что я на

¹ Определение А. А. Блока. См.: В. Земсков. А. Блок и С. Есенин. «Огонек», 1955, № 48, стр. 26.

² Юрий Прокушев. Родина и революция в творчестве Есенина (Литературные заметки). «Литературная Рязань», кн. 2. Рязань, 1957, стр. 269.

³ Имеется в виду один из первых откликов на появление Есенина в Петрограде.— Роман Аренский. Земля и камень. «Голос жизни», 1915, № 17, 22 апреля, стр. 12. Статья отражает, пользуясь выражением ее автора, «особенное влечение» «утонченно-утомленных литераторов» «к стилю подлинной „земляной“ поэзии». Есенин именуется здесь молодым поэтом «из народа», очень талантливым и современным, приехавшим «с собственным русским богатством из Рязанской губернии». Характерно стремление Гиппиус сблизить Есенина с Клюевым и намеренно противопоставить «земляную» поэзию обоим поэзии «каменной», урбанистической. Отсюда и название статьи.

⁴ «Красой» именовалась возникшая по инициативе поэта Сергея Городецкого и писателя А. М. Ремизова группа так называемых «крестьянских поэтов», куда, кроме упомянутых лиц, вошли Есенин, Клюев, Клычков, Ширяевец и Верхоустицкий. Участников группы, по словам Городецкого, объединяли «острый интерес к русской старине, к народным истокам поэзии, к бытине и частушке», а также «система песенно-былинных образов» (Сергей Городецкий. О Сергее Есенине. «Новый мир», 1926, № 2, стр. 140).

В одноименном издательстве было объявлено о выходе первых книжечек стихов Есенина: «Рязанские побаски, канавушки и страдания» и «Радуница», но «Краса» распалась, и «Радуница» вышла в 1916 году в издании М. В. Аверьянова.

этой открытке ничего не могу еще сказать. Жму крепко Вашу руку. Рязанская губ., Рязан. у., Кузьминское почт. отд., село Константиново, Есенину Сергею Александровичу».¹

Так состоялось заочное знакомство поэтов.

Осенью того же года Клюев приехал в Петроград. По словам Городецкого, он буквально «впился» в Есенина, и между ними, «при всей внутренней распре» (признание самого Есенина), завязались тесные сложные отношения.

«У всех нас,— замечает Городецкий,— после припадков дружбы с Клюевым бывали приступы ненависти к нему... Приступы ненависти бывали и у Есенина. Помню, как он говорил мне: „Ей-богу, я пырну ножом Клюева“».²

Тем не менее, «медовый год» их дружбы — 1915 — прошел под знаком общих интересов и совместных выступлений. По воспоминаниям современников, поэты выступали в шикарных поддевках, с тяжелыми старинными крестами на груди, стилизованные под «пряничных мужичков», какими их и желало видеть столичное общество. Чтение сопровождалось игрой на гусях и других народных инструментах.

Как принимались и расценивались эти выступления в среде литераторов, увлекавшихся неонародничеством, видно из дневниковой записи, сделанной писателем Б. А. Лазаревским³ 21 октября 1915 года под непосредственным впечатлением встречи с Есениным и Клюевым в редакции «Ежемесячного журнала»:

«Великорусский Шевченко это — Николай Клюев... Начал он читать негромко, под сурдинку, басом. И — очаровал. Проникновеннее Некрасова, сочнее Кольцова. Миролюбов⁴ плакал... чуть не заплакал и я. Не чтение, а музыка, не слова, а евангелие... Как нельзя перевести Шевченко ни на один язык, даже на русский, сохранив все нюансы, так нельзя перевести и Клюева...»

Затем выступил его товарищ Сергей Есенин.

Мальчишка девятнадцатилетний, как херувим, блондинистый и завитой, и тоже удивил меня.

В четверть часа эти два человека научили меня русский народ уважать и, главное, понимать то, чего я не понимал прежде — музыку слова народного и муку русского народа — малоземельного, водкой столетия отравленного... и вот мысль этого народа и его талантливые дети Клюев и Есенин».⁵

Вскоре Клюев собрался обратно, в свое Заонежье.

Поэты расстанутся на 6 лет, вплоть до 1923 года (в автобиографии 1922 года Есенин указывает: «Мы шесть лет друг друга не видели»)⁶.

¹ Автографы этого и трех следующих писем поэта к Клюеву хранятся в Рукописном отделе ИРЛИ АН СССР, р. 1, оп. 7, № 61.

Письма приводятся с сохранением всех особенностей языка Есенина. Орфография и пунктуация писем даны по нормам современного правописания.

² Сергей Городецкий. О Сергее Есенине. «Новый мир», 1926, № 2, стр. 139.

³ Б. А. Лазаревский (1871—1936) — беллетрист народнического толка, поклонник и подражатель Чехова.

А. М. Горький в письме В. С. Миролюбову от 7 января 1912 года отозвался о нем крайне неодобрительно: «Повесть Лазаревского («Шура»,— Н. Х.) — бесталанна, как всё, что он пишет, а его преклонение пред Чеховым нисходит до пошлости» (М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 215).

⁴ В. С. Миролюбов (1860—1939) — редактор «Ежемесячного журнала», где печатались ранние произведения Есенина.

⁵ Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 145, № 10, лл. 27, 30.

⁶ Писатели — о себе. Сергей Есенин. «Новая русская книга», Берлин, № 5, 1922, стр. 41.

В первое время между ними сохраняются безмятежно-дружеские отношения, известная общность литературных интересов. Об этом рассказывает следующее письмо Есенина: ¹

«Дорогой Коля, жизнь проходит тихо и очень тоскливо. На службе у меня дела не важат. В Петроград приедешь, одна шваль торчит. Только вот вчера был для меня день, очень много доставивший. Приехал твой отец, и то, что я вынес от него, прямо-таки передать тебе не могу. Вот натура — разве не богаче всех наших книг и прений? Всё, на чем ты и твоя сестра ставили дымку, он старается еще ясней подчеркнуть и для того только, чтоб выдвинуть, помимо себя и своих желаний, мудрость приемлемого. Есть в нем, конечно, и много от дел мирских с поползновением на выгоду, но это отпадает, это и незаметно ему самому; жизнь его с первых шагов научила, чтоб не упасть, искать видимой опоры. Он знает интуитивно, что, когда у старого волка выпадут зубы, бороться ему будет нечем и он должен помереть с голоду... Нравится мне он.

Сидел тут еще Ганин,² у него, знаешь, и рот перекосялся совсем от заевшей его пустой и ненужной правды. Жаль его очень, жаль потому, что делает-то он всё так, как надо, а объясняет себе по-другому.

Пишу мало я за это время, дома был — только растравил себя и всё время ходил из угла в угол да нюхал, чем отдает от моих бываний там, падалю иль сырой гнилью.

За последнее время вырезок³ никаких не получал, говорил мне Пимен,⁴ что видел большую статью где-то, а где, не знаю. Кл. Ал.⁵ говорила, что ты три получил. Пришли, пожалуйста, мне посмотреть, я их тебе отошлю тут же обратно. Дед-то мне показывал уж и какого размера, ды всё, говорит, про тебя сперва, про Николая после чтой-то.

Приезжай, брат, осенью во что бы то ни стало. Отсутствие твое для меня заметно, очень и очень скучно. Главное то, что одиночество круглое.

Как я вспоминаю пережитое...

Вернуть ли?

Твой Сергей Есенин»

¹ Письмо не датировано, но можно приблизительно определить время его написания. В нем идет речь о службе Есенина и о недавней его поездке на родину. После приезда (в 1915 году) из Москвы в Петроград Есенин служил лишь однажды — в 1916—1917 годах, во время империалистической войны, в военном госпитале и канцелярии по постройке Федоровского собора (в Царском Селе). Туда его устроили друзья, чтобы избавить от мобилизации. Служба тяготила поэта. «Совсем закабалили солдатскими узами», — жаловался он в письме И. И. Ясинскому (Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, архив И. И. Ясинского, III/283). Отсюда — тоскливый тон его письма Клюеву.

Поездка же Есенина на родину, о которой упоминается в письме, состоялась не ранее лета 1916 года. Доказательством служит письмо, полученное поэтом от односельчанки Анны С. (копия его, сделанная рукой Л. Р. Когана, хранится в Рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. См. собрание отдельных поступлений «Выгодский», 1951 год, № 6¹). Оно помечено 14 июля 1916 года, и в нем говорится о недавнем отъезде Есенина из с. Константиново.

Таким образом, если еще принять во внимание, что Есенин зовет Клюева: «приезжай осенью», письмо могло быть написано летом 1916 года.

² Алексей Ганин — поэт, современник Есенина, участник второго сборника «Скифы». Вероятно, Есенин виделся с ним во время своих наездов из Царского Села в Петроград.

³ Есенин систематически собирал вырезки из периодической печати, где шла речь о его творчестве.

⁴ Видимо, упоминается П. И. Карпов — крестьянский писатель из окружения Есенина.

⁵ О каком лице идет речь, установить не удалось. Возможно, что Есенин имеет в виду сестру Н. А. Клюева.

Однако рано или поздно Есенину должен был открыться истинный смысл клюевщины.

Религиозная мистика, пропитавшая творчество Клюева, была явно несовместима со здоровой, жизнерадостной основой ранней поэзии Есенина, с трезвой самостоятельностью суждений о народе и его изображении в искусстве, какую обнаружил молодой поэт в своей заметке о Глебе Успенском. Он писал: «Идеализация народничества 60 и 70 годов мне представляется жалкой пародией на народ. Прежде всего, там смотрят на крестьянина как на забавную игрушку. Для них крестьянин — это ребенок, которым они тешатся, потому что к нему не привилось еще ничего дурного. Успенский показал нам жизнь этого народа без всякой рисовки. Для того чтобы познать народ, не нужно было ходить в деревню. Успенский видел его и на Растеряевой улице. Он показал его не с одной стороны, а со всех. И смеялся Успенский не так, как фальшивые народники, — над внешностью, а над сердцем¹ — своей правильной душой, горьким словом Гоголя».²

Иными словами, невзирая на тематическую общность поэзии Есенина и Клюева тех лет, различие в подходе к действительности, к изображению деревни в их произведениях было весьма значительно. Нужен был сильный толчок, вмешательство извне, чтобы это различие стало явным и «побратимство» распалось. Таким толчком послужили революционные события 1917 года.

Есенин принял Октябрь восторженно, хотя и «по-своему, с крестьянским уклоном»,³ и приветствовал его целой серией звонких, оптимистических поэм. В то время ему был чужд страх перед гибелью старого мира, прозвучавший в ремизовском «Слове о погибели Русской земли», чужд был и холодный жертвенный пафос поэмы Андрея Белого «Христос Воскресе!»

«Тело, Христово тело
Выплываю изо рта!» —

воскликает Есенин в «Инонии» (и поясняет Блоку: «Не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия...»⁴).

Такие произведения Есенина, как «Небесный барабанщик», «Иорданская голубица», «Товарищ» смелым решением темы, бодрой, энергичной ритмикой были созвучны поступи нового мира, искреннее стремление вырваться за рамки затверженных поэтических канонов делало их притягательными. Однако большинство его поэм этого времени было перегружено библейскими образами, над ними еще тяготело проклятие архаической лексики.

Впоследствии, объясняя изобилие библейских образов в произведениях тех лет, Есенин предлагал их «принимать как имена, которые для нас стали мифами: Озирис, Зевс, Афродита... и т. д.», добавляя при этом: «Я вовсе не религиозный человек и не мистик, я реалист, и если есть что-нибудь туманное во мне для реалиста, то это романтика, но романтика не старого, нежного и домообожаемого уклада, а самая настоя-

¹ Есенин, видимо, хотел сказать, что Успенский умел проникать в сущность изображаемых им явлений народной жизни.

² Заметка осталась недоработанной и сохранилась в архиве критика Л. Клейнборта (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 586, № 313). Частично опубликована Д. Золотницким в 1955 году. См.: Д. Золотницкий. Из ранних стихов Сергея Есенина. «Нева», 1955, № 3, стр. 169.

³ С. Есенин. Автобиография. «Памятка о Сергее Есенине», Изд. «Сегодня», М., 1926, стр. 26.

⁴ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр. 91.

щая, земная, которая скорее преследует авантюристические цели в сюжете, чем протухшие настроения о Розах, Крестах и всякой прочей дребедени».¹

Иначе встретил революцию Клюев. Даже те его произведения, которые были отмечены признаками сочувствия Октябрю, говорили о крайне одностороннем, извращенном понимании великих исторических событий. В стихах Клюева «романтика старого, нежного и домообожаемого уклада» по-прежнему цвела пышным цветом, заслоняя новое содержание жизни. Он не испытывал потребности обогатить свой поэтический арсенал новыми приемами и средствами. Его вполне удовлетворяли привычные, проверенные временем формы. Клюевская «Коммуна», например, началась по образу и подобию монархического гимна: «Боже, Свободу храни. . .» Его мужицкая марсельеза — «Красная песня», «Песнь Солнценосца», цикл о Ленине густо уснащены канонической религиозной символикой, пересыпаны словами и оборотами церковного обихода: тут и «Богородица наша — Землица», и «Солнце — Господне окно», и «Волюшка — Божий гостинец» и «Чаша с кровью — всемирным причастьем».

Революция в стихах Клюева приобретает характер какого-то искупительного, мученического акта, участники которого несут «кровавый крест» во имя торжества «Мужицкого Спаса». Соответственно Марсово поле, место захоронения борцов революции, именуется «храмом победы и крови невинной», красноармейцы — «мучениками» и т. д. Даже вождь пролетарской революции Ленин выглядит в его стихах чем-то вроде сектантского пастыря, а в декретах Советской власти Клюеву чудится «иегуменский окрик».

Одним словом, это не реальный, исторический, а совсем особый, «клюевский», Октябрь, искаженный до неузнаваемости в кривом зеркале старообрядческих представлений о революции.

Есенин, захваченный в ту пору романтикой революционных преобразований, мечтавший воплотить ее в искусстве новыми средствами, не мог долее мириться с политическим и поэтическим консерватизмом Клюева. Противоречия между ними углубились. Идейный разрыв стал делом ближайшего времени.

Когда Есенину стало известно, что рядом с его собственными поэмами во второй книге «Скифов» за 1918 год должна была появиться клюевская «Песнь Солнценосца», да еще в сопровождении хвалебного отзыва Андрея Белого и статьи Иванова-Разумника, в которой автор «Песни» провозглашался «первым народным поэтом», «открывающим подлинные глубины духа народного», он излил свое постепенно нараставшее негодование против «клюевщины» в письме к Иванову-Разумнику, отосланном, по-видимому, еще до выхода указанной книги «Скифы», т. е. в самом конце 1917 года:

«Дорогой Разумник Васильевич!

Уж очень мне понравилась, с прибавлением не, клюевская „Песнь Солнценосца“ и хвалебные оды ей с бездарной „Красной Песней“.

Штемпель Ваш „первый глубинный народный поэт“, который Вы приложили к Клюеву из достижений его „Песнь Солнценосца“, обязывает меня не появляться в третьих „Скифах“. Ибо то, что вы сочли с Андреем Белым за верх совершенства, я считал только за мышинный писк.

¹ Юрий Прокушев. Родина и революция в творчестве Есенина (Литературные заметки). «Литературная Рязань», кн. 2. Рязань, 1957, стр. 268—269.

• Это я, если не такими, то похожими словами уже говорил Вам когда-то при Арсении Авраамове.¹

Клюев, за исключением „Избьяных песен“,² которые я ценю и признаю, за последнее время сделался моим врагом. Я больше знаю его, чем Вы, и знаю, что заставило его написать „прекраснейшему“³ и „белый свет-Сережа, с Китоврасом схожий“.⁴

То единство, которое Вы находите в нас, только кажущееся,
„Я яровчатый стих“⁵

и

„Приложите ко мне, братья“⁶

противно моему нутру, которое хочет выплеснуться из тела и прокусить чрево небу, чтоб сдвинуть не только государя с Николая на овин, а⁷. . . Но об этом говорить не принято, и я оставлю это для „Лищезрения в печати“, кажется, Андрей Белый ждет уже. . .

В моем посвящении Клюеву я назвал его средним братом из чисел 109, 34 и 22. Значение среднего в „Коньке-горбунке“ да и вообще почти во всех русских сказках —

„Так и сяк“,

поэтому я и сказал: „он весь в резьбе молвы“, — то есть в пересказе сказанных. Только изограф, но не открыватель,

А я „сшибаю камнем месяц“,⁸

¹ С композитором А. М. Авраамовым Есенин сблизился в период увлечения «скифством». В первом сборнике «Скифы» за 1917 год была помещена статья Аврамова «В дебрях эстетики». Позднее он выступил как сторонник имажинизма. См.: Арсений Авраамов. Воплощение. Есенин — Мариенгоф, Изд. «Имажинисты», М., 1921.

² Николай К л ю е в. Избьяные песни. «Скифы», сборник второй, 1918, стр. 104—118.

³ Имеется в виду посвящение «Прекраснейшему из сынов крещеного царства, крестьянину Рязанской губернии Сергею Есенину», предваряющее стихотворение Клюева «Оттого в глазах моих просинь. . .» («Скифы», сборник первый, 1917, стр. 105).

⁴ В стихотворении «Елушка-сестрица» (1917) Клюев, предчувствуя надвигающийся разрыв, сетует на Есенина:

«Белый свет-Сережа,
С Китоврасом схожий,
Разлюбил мой сказ. . .»

Продолжая лицемерно причитать:

«Тяжко, светик, тяжко,
Вся в крови рубашка. . .
Где ты, Углич мой?» —

он изображает себя «убиенным Митрием», а Есенина — коварным Годуновым.

Помимо самого письма Есенина к Иванову-Разумнику, сохранился его черновой вариант в архиве В. С. Миролюбова, где имеются следующие строки, проясняющие смысл «Елушки-сестрицы»: «Ведь в этом стихотворении Годунов, от которого ему так тяжко, есть не кто иной, как я, сей же Китоврас, и знаем это только пишущий он, да читающий я» (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 185, оп. 1, № 1816).

⁵ Строка из «Песни Солнца». . .

⁶ «Приложите ко мне, братья,
К язвам рук моих и ног!» —

строки из стихотворения Клюева «Поддонный псалом».

⁷ Имеются в виду строки:

Овин — пшеничный государь
В венце из хлебных звезд.
Его сермяжный манифест —
Предвечности строфа. . .

из стихотворения Клюева «Двенадцать месяцев в году» («Скифы», сборник второй, 1918, стр. 14).

Фраза не закончена. Вероятно, Есенин хотел сказать, что размах его поэм о революции — шире клюевского и что его не прельщает замена низвергнутого Николая Романова новым, «пшеничным», монархом.

⁸ Есенин цитирует и толкует свое программное стихотворение «О Русь, взмахни крылами».

и чёрт с ним, с Серафимом Саровским,¹ с которым он так носится, если, кроме себя и камня в колодец небес, он ничего не отражает.

Говорю Вам это не из ущемления первенством Солнценосца и моим „созвучно вторит“, а из истинной обиды за Слово, которое не золотится, а проклёвывается из сердца самого себя птенцом...

И „Преображение“ мое, посвященное Вам, поэтому будет напечатано в другом месте.

Любящий Вас

Сергей Есенин»²

Поэт подчеркивает принципиальный характер расхождения с «средним братом» и обнажает полемическую заостренность определения «весь в резьбе молвы», которое он дал Клюеву в стихотворении «О Русь, взмахни крылами».³

Знаменательно, что приведенным письмом Есенин отмежевался не только от Клюева, но и от «скифов», упорно навязывавших ему клюевские традиции.⁴

То, что письмо носило не случайный характер, не было продиктовано личной обидой, а, напротив, явилось плодом зрелых размышлений, подтверждается записью в дневнике Ал. Блока от 4 января 1918 года. «О чем вчера говорил Есенин у меня? — вспоминает Блок. — Кольцов — старший брат... Клюев — средний „и так, и сяк“ (изограф, слова собирает), а я — младший...»

Из той же записи выясняется, что Есенин назвал Клюева «черносоленным», а о стихах его отозвался так: «Это не творчество, а подражание (природе, а нужно, чтобы творчество было природой...).»⁵

Чуть позднее соображения Есенина о Клюеве, рассыпанные в письме и частных беседах, получили дальнейшее развитие и оформление в трактате «Ключи Марии» («Ключи» написаны в том же, 1918 году, но в печати появились лишь к 1920 году).

Здесь Есенин высказался о нем еще прямее и беспощаднее. Мирозрение и мироощущение Клюева он возвел к «мышлению старого капиталистического обихода», к «старому инквизиционному православию», образы клюевской поэзии, «построенные на заставках стертого революцией быта», уподобил «телу покойника в... горнице обновленной души»,⁶ а самого Клюева, с его внешней поэтической манерой, отнес к числу художников «ювелиров, рисовальщиков, миниатюристов словесной мертвенности».⁷

¹ Серафим Саровский (1759—1833), в миру Прохор, популярный в свое время «чудотворец» Саровской пустыни. Для Клюева Серафим Саровский — воплощение старой, патриархальной, богообожжаемой Руси, пропитанной ладаном Саровских сосен. Предвидя ее неизбежный конец, поэт жалуется: «Увял Серафима Саровского крин» (цвет, цветок).

² Автографы этого и двух других писем поэта к Иванову-Разумнику, выдержки из которых приведены далее, хранятся в Рукописном отделе ИРЛИ АН СССР (ф. 79, оп. 4, № 4). Письмо частично опубликовано Жаворонковым в 1957 году. См.: А. Жаворонков. Два письма С. Есенина. «Новый мир», 1957, № 5, стр. 273.

³ Декларативность стихотворения (пафос его состоял в прославлении крестьянских поэтов, от Кольцова до Есенина, как единственной силы, способной возродить и оживить искусство слова) и нежное посвящение Клюеву смягчали истинный смысл этих слов, пока Есенин сам не истолковал их.

⁴ Поэмы Есенина «Преображение», «Окнох», «Пришествие», «Июния» были напечатаны, как он и предупреждал, уже не в «Скифах», а в журнале «Наш путь» (1918, № 1, 2).

⁵ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр. 91—92.

⁶ Сергей Есенин. Ключи Марии. Изд. Московской трудовой артели Художников слова, М., 1920, стр. 38—39.

⁷ Там же, стр. 33.

Тогда же было создано известное стихотворение Есенина «Теперь любовь моя не та», в котором поэт обнажил беспомощность, бесперспективность ключевского поэтического метода перед лицом новой жизни:

«Тебе о солнце не пропеть,
В окошко не увидеть рая,
Так мельница, крылом махая,
С земли не может улететь...»

Клюев, разумеется, знал, какое мнение сложилось о нем у Есенина. Тем не менее, «нежный апостол» сделал все возможное, чтобы вернуть «отступника» на стезю, по которой они так недолго шли рядом.

В письме к Иванову-Разумнику от 4 декабря 1920 года Есенин не без иронии описывает ключевские ухищрения:

«Он с год тому назад прислал мне весьма хитрое письмо, думая, что мне, как и было, 18 лет. Я на него ему не ответил и с тех пор о нем ничего не слышу. Стихи его за это время на меня впечатление производили довольно неприятное. Уж очень он... слаб в форме и как-то расти не хочет. А то, что ему кажется формой, не больше, не меньше как манера, и порой довольно утомительная».

Клюев издали ревниво следил за бывшим союзником. Особенно тревожили его связи Есенина с имажинистами, появление урбанистической темы в его творчестве.

«И груз Кобыльих кораблей,¹
Обломки рифм, хромыя стопы,—
Не с Коловратовых полей
В твоём венке гелиотропы.

Их поливал Мариенгоф²
Кофейной гушей с никотином...
От оклеветанных Голгоф —
Тропа к Иудиным осинам»,—

причитал он над поэтом, упрекая его в ренегатстве.

Позднее в поэме-инвективе «Четвертый Рим» «лесной апостол» возгласил «анафему» и новому Есенину, и ненавистной городской одежде — «башмакам с безглазым цилиндром».

В начале 20-х годов Есенин, по собственным словам, «очень много думал... очень много работал над собой»,³ пытаюсь осмыслить и творчески воплотить то, что происходило на его глазах в молодой советской стране. «Перестроение внутреннее было велико. Я благодарен всему, что вытянуло мое нутро, положило в формы и дало ему язык»,— признается он в письме к Иванову-Разумнику от 4 декабря 1920 года.

Клюев в этот период жил отшельником на Вытегре, отрешившись от современности и представляясь самому себе «закладкой из книжной Руси». Его отщепенство было своеобразной оппозицией против того, что несла деревне пролетарская революция. Клюев готов был славословить Красного Государя Коммуны, пока надеялся, что буря не тронет заматерелого кондового уклада, что преобразования пройдут стороной, что машинная техника и городская культура не коснутся деревни.

В первое время, когда народ, совершивший величайшую из революций, еще казался ему прежним «святорусским людом», что «темен разу-

¹ «Кобыльи корабли» — поэма Есенина, созданная в 1920 году, в период увлечения имажинизмом.

² А. Б. Мариенгоф, поэт, представитель школы имажинистов.

³ Д. Благой. Материалы к характеристике Сергея Есенина. «Красная новь», 1926, № 2, стр. 203.

мом, страшен косностью», а будущее мнилось «избяным киноварным раем», царством «Мужицкого Спаса», куда молотобоец (рабочий) будет допущен из милости — «отдохнуть на узорной лавке, припасть к пеклеванному солнцу», — у Клюева еще теплилась надежда, что «стения, издохнет машина» и сам собою отпадет проклятый вопрос:

«Железный небоскреб, фабричная труба,
Твоя ль, о родина, потайная судьба!»

Когда же стало очевидным, что «избяной дремучей Руси» приходит конец, что невозможно «Россию запрятать в дедовский сусек», славословия сменились упреками революции, которая «не открыла врат», и проклятьями в адрес «сына железа и каменной скуки», попирающего «берестяный рай». Ни псевдореволюционные призывы («креститесь в львиную красную веру!»), ни громкие названия стихов («Красный Рык», «Львиный Хлеб») не могли теперь скрыть разочарования поэта, заглушить его сожалений о том, что

«Облетел цветок купальской веры
В слезный рай, в озимый древний шум!»

Так Клюев из певца деревни превратился в ее плакальщика. Его поэзия, идеализировавшая консервативные традиции жизненного уклада мужичка-собственника, стала своего рода знаменем настроений наиболее зажиточной части крестьянства, которая не поняла и не приняла революции и, по мере ее углубления, оказывала все более яростное сопротивление действиям новой власти.

Цепляясь за прошлое, Клюев то умолял современников:

«Низвергайте царства и престолы,
Вес неправый, меру и чеканку,
Не голите лишь у Иверской подолы,
Просфору не чтите за баранку!»,

то отрещивался («Свят, свят, Господь бог, Саваоф!») от «дьявола-города», с его «электрическим адом», с новой порослью «железной, бетонной» пролетарской культуры, противной сердцу «гречневого гения».

В конечном счете, клюевское «не приемлю» сконцентрировалось в двух формулах:

«Не хочу коммуны без лежанки!»

и

«Уму — республика, а сердцу — Китеж-град».

Есенин сам болезненно воспринимал конец старой деревни, оплакивая ее в «Сорокоусте». Но он был честнее и мужественнее Клюева — не хотел жить иллюзиями, оглядкой на былое. Оставшись, по собственному признанию, «в прошлом одной ногою», поэт упорно, хотя и не всегда успешно, стремился сбросить с себя бремя устаревших воззрений и традиций. Его надпись на «Исповеди Хулигана», подаренной крестьянскому поэту Александру Ширяевцу в 1921 году, — своего рода ответ на вызов, брошенный Клюевым. Надпись гласит:

«Я никогда не любил Китежа
и не боялся его; нет его и
не было, так же, как и
тебя, и Клюева.
Жив только русский ум,
его я люблю, его кормлю
в себе, поэтому ничто
мне не страшно...»¹

¹ Там же, стр. 206.

Углубляя эту мысль, Есенин писал в том же году Иванову-Разумнику: «Клюев поет Россию по книжным летописям... и оболгал русских мужиков в какой-то неприсущей им любви к женщине, к *Китежу*, к мистически-религиозному тяготению».¹

Необходимо заметить, однако, что решимость, с которой Есенин отмежевался от Клюева в идейном и творческом плане, не повлекла за собой разрыва в их личных отношениях. Поэт искренне скорбел о том, что талант Клюева увядает под гнетом ложных представлений, продолжал живо интересоваться его бытом и творчеством. Есенин писал Иванову-Разумнику: «Все же я хотел бы увидеть его. Мне глубоко интересно, какой ошущью вот теперь он пойдет».²

Когда Клюев после многолетнего перерыва написал Есенину, тот откликнулся со всей мягкостью, на какую был способен:

«Мир тебе, друг мой! Прости, что не писал тебе эти годы и то, что пишу так мало и сейчас. Душа моя устала и смущена от самого себя и происходящего. Нет тех знаков, которыми бы можно было передать все, чем мыслю и отчего болею. А о тебе я всегда помню, всегда во мне ты присутствуешь. Когда увидимся, будет легче и приятней выразить все это без письма.

Целую тебя и жму твою руку

Сергей Есенин»³

Когда же поэту стало известно, что «вытегорский святитель» терпит лишения: «ест хлеб с мякиной, запивая пустым кипятком и моля Бога о непостыдной смерти»⁴ (как выражался сам Клюев), он немедленно пришел на помощь. Эта сторона их отношений отражена в письме Есенина от 7 мая 1922 года:

«Милый друг!

Всё, что было возможно, я устроил тебе и с деньгами, и с посылкой от Ара. На днях вышлю еще 5 милл.

Недели через две я еду в Берлин, вернусь в июне или в июле, а может быть, и позднее. Оттуда постараюсь также переслать тебе то, что причитается со „Скифов“.⁵ Разговоры об условиях беру на себя и если возьму у них твою книгу, то не обижайся, ибо устрою ее куда выгодней их оплаты. Письмо мое к тебе чисто деловое, без всяких лирических излияний, а потому прости, что пишу так мало и скупо.

Очень уж я устал, а последняя моя запойная болезнь совершенно меня сделала издерганным, так что и боюсь тебе даже писать, чтобы как-нибудь беспричинно не сделать больно. В Москву я тебе до осени ехать не советую, ибо здесь пока все в периоде организации и пусто — хоть шаром покати. Голод в центральных губ. почти такой же, как и на севере. Семья моя разбрелась в таких условиях, кто куда. Перед отъездом я устрою тебе еще посылку, может как-нибудь и повертись. Уж очень ты стал, действительно, каким-то ребенком...»

¹ Там же, стр. 203.

² Письмо Есенина к Иванову-Разумнику от 4 декабря 1920 года. Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 79, оп. 4, № 4.

³ Письмо Есенина к Клюеву, отправленное в декабре 1921 года. Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, Р. 1, оп. 7, № 61.

⁴ Писатели — о себе. Сергей Есенин. «Новая русская книга», Берлин, № 5, 1922, стр. 42.

⁵ Берлинское издательство, опубликовавшее в 20-е годы ряд произведений Есенина и Клюева.

Далее Есенин отзывается о поэме Клюева «Четвертый Рим»:

«Вещь мне не понравилась: неуклюже и слашаво. Ну, да ведь у каждого свой путь. От многих других стихов я в восторге. Если тебе что нужно будет, пиши Клычкову,¹ а ругать его брось, потому что он тебя любит и делает всё, что нужно. Потом можешь писать на адрес моего магазина приятелю моему Головачову, Б. Никитская, 15, книжный магазин <ин>Художник <иков> слова. Это на случай безденежья. Напишешь, и тебе вышлют из моего пая, потом когда-нибудь сочтемся. С этой стороны я тебе ведь тоже много обязан в первые свои дни.

Из-за границы буду тебе писать на Разумника.²

Привет и целование. С. Есенин»

Разумеется, всё это несколько не умаляло серьезности их идейных и эстетических расхождений. Подтверждением служит письмо к Иванову-Разумнику, отправленное двумя месяцами раньше в том же году. Оно логически завершает цепь суждений Есенина о пороках клюевщины. Особенно волнует и возмущает поэта юродство «отшельника»: «Клюев засыхает совершенно в своей Баобабии,³ — пишет он.— Не знаю, какой леший заставляет сидеть его там? Или „ризы души своей“⁴ боится замарать нашей житейской грязью? Но тогда ведь и нечего выть: отдай тогда тело собакам, а душа пусть уходит к Богу. Чужда и смешна мне. . . сия мистика дешевого православия, и всегда-то она требует каких-то обязательно неумных и жестоких подвигов. Сей вытегорский подвижник хочет все быть календарным святителем вместо поэта, поэтому-то у него так плохо всё и выходит».

Достается и пресловутой клюевской манере. Если в письме к самому Клюеву, щадя его авторское самолюбие, Есенин не дает решительной оценки «Четвертого Рима», ссылаясь на разницу их путей и вкусов, то здесь он беспощаден. «„Рим“ . . . на меня отчаянное впечатление произвел. Безвкусно и безграмотно до последней степени со стороны формы», — таков его взгляд на поэму. Любопытно, что Есенин прибегает к парадоксальному на первый взгляд, но очень верному на деле сопоставлению: он видит нечто общее в пристрастии к механическому нагромождению образов у «правoverного» Клюева и у столь нелюбезных ему иماجинистов: «„Молитв молоко“ и „сыр влюбленности“ — да ведь это же его любимые Мариенгоф и Шершеневич со своими „бутербродами любви“! Интересно только одно фигуральное сопоставление, но, увы, — как это по-клюевски старо!»

Тем не менее, Есенин, видимо, еще тешил себя надеждой вырвать «подвижника» из плена религиозной идеологии, повернуть его лицом к современности. Не случайно он заканчивает рассуждения о Клюеве следующими словами: «Только бы вот выбить из него эту Оптинскую

¹ С. А. Клычков — поэт и беллетрист. Подобно Клюеву, изображал русскую деревню в мистических, нереальных тонах. Его наиболее крупные произведения — «Чертухинский балакирь» (1926) и «Последний Лель» (1927).

² Р. В. Иванова-Разумника.

³ Есенин иронизирует по поводу пафосных клюевских строк:

«Восшумит баобабом карельская нива,
И взрастет тамариск над капустной грядой».

⁴ Перефразировка строк из «Полунощницы» Клюева:

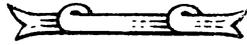
«Не таятся ли в ком слово бренное,
Не запачканы ль где ризы чистые?»

дурь... тогда, я уверен, он записал бы еще лучше, чем „Избьяные песни“».¹

После этого, судя по воспоминаниям современников, им довелось встретиться дважды: в 1923 году, в Москве, куда поэт, увлеченный идеей издания журнала о деревне, вызвал Ключева, но так и не достиг взаимопонимания,² и 25 декабря 1925 года, в Ленинграде, за двое суток до гибели Есенина.³

Поэзия Есенина оборвалась на звонкой, высокой ноте — он ушел, всё же успев воспеть Русь Советскую и свою в муках обретенную любовь к новой, преображенной деревне.

Ключев пережил Есенина на много лет (он умер в 1937 году), но «железная новь» так и осталась за пределами его творчества — стихией поэта по-прежнему была Русь уходящая.



¹ Письмо Есенина к Иванову-Разумнику от 6 марта 1922 года. Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 79, оп. 4, № 4.

² Иван Грузинов. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. Изд. ВСП, М., 1926, стр. 20.

³ Вольф Эрлих. Право на песнь. Изд. писателей в Ленинграде, 1930, стр. 96.

К ИСТОРИИ РУССКО-ФИНЛЯНДСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Уже в самые ранние периоды литературного движения в Финляндии его наиболее прогрессивные представители осознавали важность освоения культурных достижений других народов. Борясь за создание новой финской литературы, развитию которой в немалой степени мешала национальная замкнутость, Й. Снельман, например, настойчиво советовал переводить на финский язык крупнейших художников мира, чтобы финны смогли познакомиться с поэтическими формами, соответствующими «новой культурной эпохе», и научились понимать и выражать на родном языке «чувства, образы и стремления нового времени».¹ Только таким образом можно было, по мнению Снельмана, подготовить почву для появления самобытной финской литературы, национальной не по одному лишь языку, но и по охвату ею важнейших проблем исторического развития финской нации.

В этом смысле значительную роль в истории литературы Финляндии сыграли также русско-финляндские литературные связи. Наличие таких связей становится очевидным при рассмотрении творчества целого ряда финских писателей, этого не отрицают и финские исследователи, хотя специальных работ в данной области очень мало.

Пушкина в Финляндии начали переводить еще при его жизни, и некоторые финские литераторы довольно быстро увидели в нем величайшего национального поэта России. Например, Ф. Платен, переводчик «Кавказского пленника», назвал автора поэмы «самой яркой звездой» в русской поэзии. В связи с трагической гибелью Пушкина Ф. Платен едва ли не первый в Финляндии высказал мысль о том, что поэт пал жертвой своего времени. Об интересе к Пушкину говорит и тот факт, что Э. Ленрот в одном из своих писем просил Я. Грота шире знакомить финских читателей с творчеством поэта, а в собственных тетрадях Ленрота обнаружены пушкинские стихи, переписанные на языке оригинала.

Несмотря на скудость сведений, есть основания полагать, что еще в сороковые годы XIX века некоторые финны имели представление о творчестве Гоголя. Любопытно, например, что Ф. Сигнеус во время своего пребывания в Риме специально посетил находившегося там автора «Мертвых душ».

Уже в этот период интерес финнов к русской культуре не оставался безответным. Карельская и финская народная поэзия привлекала к себе внимание Ф. Глинки и его друзей-декабристов. Вскоре «Калевалой» и фигурой Ленрота заинтересовались самые различные представители рус-

¹ J. V. Snellman. Samlade arbeten. VIII, s. 139. Цитируется по изданию: J. V. Snellman. Samlade arbeten. Helsingfors, 1892—1898.

ской литературы. В плетневском «Современнике» появлялись переводы стихов Рунеберга, в «Финском вестнике» была напечатана повесть Снельмана. О Финляндии писали Булгарин, Дершау, Грот, Плетнев, Соллогуб. На их книги и статьи откликался в своих рецензиях Белинский. В защиту автономии Финляндии не раз выступал герценовский «Колокол», причем самого глубокого изучения заслуживают связи Герцена с финской эмиграцией и прежде всего с Эмилем Квантеном.

Примерно с 80-х годов, когда уже сложился финский реализм и появилась почва для широкого проникновения русской литературы в Финляндию, на творческой практике ряда финских художников стало явственно сказываться влияние русской классики, определились их симпатии к отдельным ее представителям. Талант Тургенева, например, был очень близок Ю. Ахо, А. Ярнефельт считал своим учителем Льва Толстого, с которым он виделся лично и вел оживленную переписку.

Позднее финны познакомились с творчеством Горького. Писатель был частым гостем в Финляндии, ценил ее культуру, знал ее поэтов и художников, глубоко сочувствовал освободительному движению финского народа. Под редакцией Горького в 1916 году вышла антология финской литературы, и, видимо, не без его стараний для перевода образцов финской поэзии были привлечены такие поэты, как Александр Блок и Валерий Брюсов.

Примечательно, что и для некоторых современных финских авторов русская классическая литература по-прежнему является высоким образцом писательского служения гуманистическому идеалу, важной опорой в их стремлении отмежеваться от декадентствующего модернизма. Наряду с этим наиболее прогрессивным финским писателям дорог также революционный пафос советской литературы. Общеизвестно, например, увлечение А. Эйкия поэзией Маяковского.

Подобные факты уже сами по себе представляют значительный интерес. Однако, чтобы достаточно глубоко и правильно «прочитать» их, необходимо поставить весь круг чрезвычайно сложных вопросов о литературных влияниях на прочную историческую основу, а это требует хорошего знания истории всей финской литературы. Исходить при этом следует не столько из личных симпатий того или иного финского писателя (хотя это, конечно, тоже важно), сколько из внутренних потребностей общественно-литературного развития в целом. Если ограничиваться лишь поверхностным выискиванием влияний, то очень легко оказаться в плену отвлеченного компаративизма, которому уже заплатили столь большую дань многие литературоведы Финляндии.

Применительно к тому периоду русско-финляндских литературных связей, которому посвящена данная статья, еще трудно говорить о каких-то прямых и непосредственных влияниях русской литературы на творческую практику финских писателей. Однако уже в ту пору наблюдалось известное сближение между финскими и русскими литераторами, которое стало возможным в условиях общности исторического развития обоих народов и возникновения сходных идейных течений как прогрессивного, так и консервативного характера. Еще Белинский обратил внимание на своеобразный духовный союз, складывавшийся между некоторыми финнофилами и русскими литераторами славянофильского толка. В свою очередь, борьба Белинского за передовую литературу, включая его рецензии, касающиеся Финляндии, имеет ряд общих точек соприкосновения с литературно-критической деятельностью Снельмана, хотя следует иметь в виду, что Снельман, отстаивая наиболее передовые взгляды в Финляндии 40-х годов, тем не менее оставался буржуазным либералом.

Размышляя об историческом прогрессе и судьбах Финляндии, Снельман также уделял внимание вопросу о развитии славянских народов. Он сочувствовал их национально-освободительному движению и особенно обращал внимание на их усилия в создании своей национальной культуры. В 40-е годы он не раз отмечал успехи чешской, сербской, хорватской литератур и в этой связи выражал свою «безусловную уверенность в том, что славянская культура, особенно в области литературы, однажды встанет рядом с германской и романской культурой, а возможно, и превзойдет ее».¹

Считая плодотворным и необходимым использование культурных достижений других народов, Снельман в то же время утверждал, что каждый народ сам создает свои духовные ценности. «Богемия, этот рассадник музыки в Европе,— писал Снельман,— является славянской страной, и кто знает о любви и наклонностях простого русского народа к музыке, тот, вероятно, не поставит музыкальность чехов в заслугу немецкой культуре».² В этих словах, по-видимому, заключена скрытая полемика Снельмана с теми, кто относил славян к числу «неполноценных» народов по сравнению с германцами.

В 1840 году в Хельсинки было торжественно отмечено двухсотлетие финляндского университета. Это событие ознаменовалось встречей русских и финских литераторов, однако, едва ли не более примечательно оно тем, что на него откликнулись два отсутствовавших на юбилее критика: Снельман в своем письме³ Ф. Сигнеусу и Белинский в своих рецензиях на материалы юбилейного альманаха, изданного в 1842 году на русском и шведском языках.

Снельман в это время жил в Швеции, куда он был вынужден уехать после того, как его лишили возможности преподавать в университете. Его письмо было написано в 1840 году, еще до выхода юбилейного альманаха. Однако те консервативные идеи финнофилов, против которых ополчился вскоре Белинский, были хорошо известны Снельману и без юбилейных статей. И нетрудно заметить, что Снельман и Белинский, независимо друг от друга, во многом одинаково отнеслись к самозабвенным восторгам по поводу успехов «истинной образованности» в отсталой, патриархальной Финляндии.

Хотя письмо Снельмана смогло появиться в печати лишь через несколько десятилетий, оно уже в 40-е годы ходило по рукам, вызывая оживленные споры.

«Оглянись кругом,— писал Снельман,— и найди, кого из правящих лиц трогает материальная нищета деревни или кто из университетских мужей ломает голову над тем, чтобы просветить финское крестьянство. Я уже не говорю о легионе тех, у кого не оказывается совести, когда приходится выбирать между интересами родины и жалованием, орденами и т. д.». Шведская дворянская верхушка, по мнению Снельмана, была неспособна защитить национальные интересы финнов от притеснений царизма, ибо «из нее образовалась чиновничья аристократия, которая пресмыкается и угнетает народ». Истинные патриоты, утверждал Снельман, должны выйти из народа. Но «продолжительное угнетение народной массы привело к тому, что она замкнулась в себе: решаются критиковать разве только исправника да священника, а губернатор — это уже маленький бог, сенатор — non plus ultra. Мысль о возможности лучшего едва ли когда проникала в народ».

¹ Там же, т. IV, стр. 232.

² Там же, т. II, стр. 212.

³ J. V. Snellmanin kootut teokset, XII, ss. 133—135.

«Что ты думаешь,— спрашивал Снельман Сигнеуса,— как финский крестьянин воспринял ваш юбилей? Что он знает об университете? Да только то, что все, кто там был, люди другого рода, чем он сам, и потому вправе поступать с ним как угодно. Быть может, он получает оттуда судей с законами и справедливостью? Спроси его, что он думает об этой справедливости? Лишь то, что господин всегда прав, а он всегда неправ».

Снельман выдвигает тезис о необходимости просвещения народа и пробуждения его дремлющего критического рассудка как единственного пути к национальному и социальному возрождению родины. Это означало необходимость пропаганды оппозиционных идей, и Снельман полагал, что он «уже выполнил бы свою задачу, если бы сумел раструбить по миру всё то, что прошептал здесь», в частном письме. Отсюда следует, продолжал он, «что я готов идти на риск — с исстрадавшимся сердцем вернуться домой, на родину страданий». Возвратившись в Финляндию, Снельман в 1844 году стал издавать «Сайму» с целью внушить широкой общественности мысль о необходимости буржуазных реформ. В 1846 году его газета была запрещена, однако ее влияние на развитие финской журналистики и литературы отнюдь не определяется только этими тремя годами.

В упомянутом юбилейном альманахе от русских литераторов участвовали: Грот («Воспоминания Александровского университета»), Плетнев («Финляндия в русской поэзии»), Соллогуб («О литературной совестливости»), Одоевский («Необойденный дом»); от Финляндии — Ленрот («Нынешние крестьяне-поэты в Финляндии»), Кастрен («Несколько дней в Лапландии»), Рунеберг («Макбет христианская ли трагедия?»), Эман («О национальном характере финнов») и приехавший из шведской эмиграции Францен («Путешествие на юбилей 1840 года»).

Программный характер в альманахе носили статьи Эмана, Рунеберга и Соллогуба. Касаясь финского национального характера, И. Э. Эман, редактор газеты в Борго, заявлял, что в наиболее чистом виде этот характер сохранился в патриархальной крестьянской среде. Финны, по словам автора, не имели никакого понятия о политических стремлениях, им были чужды широкие национальные интересы, они по самой природе своей оставались равнодушными к «мирской суете». «Тогда как финикийцы, греки и римляне, англичане, французы и русские только в целой вселенной находят для своих мирных и воинских подвигов достойное поприще, финну для удовлетворения его честолюбия достаточно тесного мира, в собственной груди его сокрытого. Если б можно было одним словом выразить это различие в воззрениях на жизнь, мы бы сказали, что у господствующих европейских народов характер рассудочный (*spekulativ*), а у финнов, напротив, созерцательный (*contemplativ*)».¹ Указывая на свойственный крестьянскому мышлению «консерватизм», Эман тем не менее усматривал в нем идеал истинной народности, а все те явления в жизни народа, которые не совпадали с этим идеалом, объявлял результатом «порчи» нравов, предосудительной аберрацией от «нормы». Пассивная созерцательность как основа национального характера финнов отразилась, по мнению Эмана, и в их народной поэзии, в «Калевале», которую многие в Финляндии считали патриархальной идиллией. «Примечательно,— продолжал в своей статье Эман,— что и все видные финляндские поэты, которые писали по-шведски и подчас были мало знакомы с финскими народными песнями, отличаются в выс-

¹ Calender till minne af Kejsarliga Alexanders universitetets andra secularfest. Helsingfors, 1842, s. 273.

шей степени отсутствием всякой суетности, естественною простотою, задушевностью и каким-то идиллическим направлением».¹

К числу «видных поэтов» этого идиллического направления Эман относил прежде всего Рунеберга, выступившего в альманахе со статьей о шекспировском «Макбете», в которой автор излагал также свои взгляды на античность и «романтическое» искусство эпохи христианства. Считая целью искусства изображение «всеобщего, которое господствует над частностями», Рунеберг утверждал, что такой принцип приемлем как для древних, так и для современных художников. Однако, если древние видели это «всеобщее» в чувственном мире и даже своих богов наделяли земными радостями и печалью, то в христианскую эпоху искусство, по мнению Рунеберга, стало отрицать все земное во имя «высшей действительности», так как «люди убедились, что под этим солнцем обитают одни тени, что страна истинной жизни озаряется светом Божиим». И, «заметив свой плен на земле, человек вместе с тем заметил, что он сам виновник своего плена, и дух его восстал против земной силы, в которой он нашел свои оковы, против наслаждений и мук сердечных, против обманчивых расчетов ума и ложной мудрости».² Торжество религиозного духа над языческим жизнелюбием было воспето, согласно Рунебергу, не только в христианских легендах, но и в шекспировской драматургии. В судьбе Макбета автор статьи видит выражение мысли о том, насколько бессилен человеческий разум и насколько тщетны все земные надежды, ибо они — «те же ведьмы, которые обещают тебе радости, но в действительности приносят лишь страдания».³

Статья Рунеберга пронизана острой неприязнью к стихийному материализму античности и к просветительской философии, причем эту неприязнь он постарался приписать и Шекспиру. «Макбет» в конечном счете оказывался вполне «христианской трагедией». Такое сближение поэзии с религией было сочувственно встречено Соллогубом. В своей статье, написанной в форме дружеского послания Рунебергу, который, кстати сказать, был удостоен степени доктора теологии, Соллогуб не случайно заявлял: «Многие из ваших поэтов принадлежат к духовному званию. Одно это свидетельствует, что поэзия у вас чистое, безмятежное отдохновение, святиня, которая свыше нисходит к вам после благочестивых трудов ваших и озаряет путь вашей жизни не земным светильником, а божественным лучом».⁴

Ратуя за «литературную совесть» и «священное чувство народности», Соллогуб находил эти качества именно в той патриархально-идиллической поэзии, основным представителем которой в Финляндии был Рунеберг, возмущавшийся французскими «литературными республиканцами» не в меньшей степени, чем Соллогуб «письменной испорченностью» тех же французов. Творчество Ленрота, как и Рунеберга, Соллогуб противопоставлял литературам европейских стран с их «бессовестными журналистами», причем для этого имелись некоторые основания, ибо Ленрот, пропагандируя народную поэзию, не удержался от выпадов против «европейской образованности». Он явно идеализировал патриархальный уклад жизни, когда с тоской говорил о том, что «былая простота нравов и быта разрушается год от года, уступая место внешней мишуре», и что старомодные, но «добротные суконные кафтаны» все

¹ Там же, стр. 274.

² Там же, стр. 279.

³ Там же, стр. 285.

⁴ Альманах в память двухсотлетнего юбилея импер. Александровского университета. Гельсингфорс, 1842, стр. 265.

чаще сменялись «дрянными сюртуками». Но вместе с тем Ленрот — и это коренным образом отличает его от безоговорочных приверженцев патриархальности — отдавал себе отчет в том, что сопротивление историческому развитию бессмысленно. Он не хотел оказаться в числе тех, «кто, не постигнув своей эпохи, косо поглядывает на всё, что не напоминает ему о былых временах». У каждой эпохи, писал Ленрот, «есть свой характер, своя жизнь, своя сущность, и былое нельзя вернуть назад, на какой бы веревке его ни тянули. Мы говорим это не для того, чтобы прославлять настоящее по сравнению с прошлым, а лишь в назидание тем, кто вечно печалится, глядя, как валится наземь старая ель, и не понимая того, что из молодого побега, если не затоптать его, может вырасти новое дерево».¹ Этих мыслей не учитывали ни Соллогуб, ни Грот, когда они изображали Ленрота человеком по-детски простодушным и слишком наивным не только в своих привычках и по своему крестьянскому облику, но и в своих социальных раздумьях. Между тем Ленрот в своей статье о крестьянских поэтах, помещенной в юбилейном альманахе, не скрывал того, что народная поэзия содержала в себе социальную сатиру, чего никак не хотел признать, например, Рунеберг с его проповедью религиозного отречения. Во всяком случае Белинский в своей рецензии на альманах назвал статью Ленрота «прелюбопытнейшей статьёй», в то время как статья Рунеберга, по словам рецензента, не обличала «в авторе особенного критического такта или современных понятий об искусстве».²

Белинский внимательно следил за всем, что печаталось в России о финнах. Ему была известна, в частности, и болгаринская «Летняя прогулка по Финляндии и Швеции в 1838 году», автор которой, говоря о популярности русской литературы среди финнов, не смутился подтвердить это ссылкой на то, что одной финляндской «барышне» были известны его, Булгарина, сочинения. Быть может, именно этот казус имел в виду Белинский, когда писал, что книга Дершау «Финляндия и финляндцы» (1842) гораздо более достойна «уважения, нежели те „прогулки“ в Финляндию или куда-нибудь, которые, при видимом расчете на карманы простодушных читателей, еще возводят небывлицы, — да еще какие! — на добрых финляндцев».³

В своих обзорах журнальной литературы Белинский касался также финляндских материалов Грота в плетневском «Современнике», причем его прежде всего интересовала их фактическая сторона, тем более, что Грот, являясь профессором Гельсингфорского университета, мог дать много ценных сведений о Финляндии и ее литературе. Следует сказать, однако, что в силу своих убеждений Грот в 40-е годы довольно односторонне информировал русского читателя об общественно-литературной жизни в Финляндии. Похвально отзываясь о Рунеберге и Ленроте за их «бескорыстное служение» литературе, Грот ничего не говорил о публицистической деятельности Снельмана, а на основании частной переписки Грота с Плетневым можно судить, что в их глазах Снельман, как и Белинский в России, был поборником «рыночной литературы», той страстной общественной полемики, в стороне от которой хотел остаться плетневский «Современник», отстаивавший «незаинтересованное» искусство. Этим расхождением во взглядах на задачи литературы объясняется, в частности, и спор Белинского с Гротом по поводу шведской романистки Фредерики Бремер.

¹ Kanteletar. Helsinki, 1942, s. XXXIII.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 113.

³ Там же, стр. 236.

Но особенно резкие возражения со стороны Белинского вызвала упомянутая статья Соллогуба «О литературной совестливости», причем критик высказал в этой связи ряд удивительно верных мыслей о тех явлениях в финской литературе, которые стали ему известны. Уже в рецензии на юбилейный альманах Белинский отверг попытку Соллогуба противопоставить финских литераторов как носителей «истинной» народности писателям других, более развитых стран, особенно Франции. «И как сравнить Париж с Або?» — спрашивал Белинский, имея в виду патриархальную отсталость тогдашней Финляндии, несовместимую с бурной историей французов. Образно называя Финляндию маленьким ручейком, Белинский писал, что в этом «ручейке нет подводных камней, на нем не бывает бурь и ураганов,— плыви себе, ничего не бойся, ничем не соблазняйся, созерцая бедную, но величавую природу и погружаясь во внутрь святых душ своей... Париж — море, океан; но там-то и слава смелому пловцу, презирающему и ярость волн, и губительную твердость подводных камней. А такие отважные пловцы только и бывают, что на больших морях».¹

Все это удивительно сходно с тем, что писалось в 40-е годы в Финляндии. «Мы не можем не высказать нашего мнения,— указывал в 1847 году П. Ханникайнен,— что главное препятствие, мешающее развитию отечественной повести, таится в нашей национально-общественной жизни». Конечно, продолжал Ханникайнен, «в настоящее время у нас могут быть Рунеберг и прочие поэты, поющие о восходе солнца, о весне, зиме и осени, о снегах и льдах, о любви и печали, о синеоких девах... но у нас невозможен поэт, который бы создал нечто равное „Акселю и Вальборгу“, „Марии Стюарт“, „Валленштейну“ и проч. Подобные творения могут появиться только там, где есть высшая политическая и национально-общественная жизнь, а ее-то нам и не хватает».²

Еще определеннее писал об этом Снельман, который в первом же номере «Саймы» (1844) выдвинул полемически заостренный тезис, гласивший, что в Финляндии не было еще национальной литературы,— и это заставляет нас вспомнить о подобном же тезисе отрицания в «Литературных мечтаниях» Белинского.

Сторонникам «незаинтересованной» литературы, которые любили подчеркивать распространение грамотности в Финляндии, Снельман отвечал, что умение читать еще не свидетельствует о политической просвещенности массы и о наличии развитых литературных традиций. «Грамотность,— писал он в 1847 году,— это действительно необходимое орудие просвещения, однако великая история дает все же больше, чем любая школа». Такой великой историей обладали французы. «Что читает грамотная масса французского народа? Она читает историю эпохи революции и Наполеона», «там в каждой хижине поют песни Беранже. Точно так же английский народ в период великой революционной борьбы сознательно поддерживал замыслы своих выдающихся политических деятелей, да и после того пребывал постоянно в движении, вырывая у аристократии страны одну уступку за другой. А ведь участие в таких делах обязательно просвещает человека, даже не очень грамотного».³ Хотя Снельман, оставаясь буржуазным либералом, и не был сторонником революционного переустройства общества, тем не менее в 40-е годы, в период нового революционного подъема в ряде стран, он особенно остро сознавал застойный характер жизни в Финляндии. Снельман писал: «наша отсталость обнажается только на фоне теперешних движений

¹ Там же, стр. 113.

² Suomen kansalliskirjallisuus. XII. Helsinki, 1933, s. 332.

³ J. V. Snellman. Samlade arbeten. IV, s. 412.

в остальной Европе». Сами эти «движения» Снельман не считал «добрыми плодами цивилизации», однако тут же указывал, что они в конечном итоге создавали условия для «такого прогресса, в котором мы (финны, — Э. К.) разбираемся еще хуже, чем наши отцы в результатах революционного экстаза 1791 года».¹

Снельман не раз подчеркивал в своей полемике с консервативными финнофилами, что национальные интересы нельзя сводить к воспеванию патриархальности, к собиранию фольклорных памятников и составлению грамматик. Любовь к отечеству, если она выражалась только в привязанности поэта к красотам родной природы, Снельман называл «географическим патриотизмом», подобно тому, как Белинский с презрением говорил о тех «археологах-патриотах», которые во всей национальной жизни видели и ценили лишь «отголоски старины».

Белинский еще раз вернулся к статье Соллогуба в своей рецензии на книгу М. Эмана «Главные черты из древней финской эпопеи Калевалы» в связи с тем, что из упомянутой статьи был заимствован эпиграф к книге, который гласил: «Вы едва ли поймете, как утешительно теперь, когда из литературы сделался какой-то безобразный рынок, найти в уголке Европы столь неожиданное явление». Книга была снабжена также предисловием, в котором приводились высказывания финских литераторов о «Калевале» и, в частности, слова Тенгстрема о том, что она «стеснила в себе весь национальный дух» финнов, якобы не нуждавшихся ни в каких иных идеях, более близких к современности. Пораженный такой узостью взглядов и, видимо, полемизируя также с И. Э. Эманом, который в юбилейном альманахе утверждал, что если другим народам для их деятельности нужна «целая вселенная», то финну «достаточно тесного мира, в собственной груди его сокрытого», Белинский с сарказмом писал: «Иной национальный дух так мал, что уложится в ореховой скорлупе, а иной так глубок и широк, что ему мало всей земли. Таков был национальный дух древних греков. Гомер далеко не исчерпал его весь в своих двух поэмах. И кто хочет ознакомиться и освоиться с национальным духом древней Эллады, тому мало одного Гомера, но будут для этого необходимы и Гезиод, и трагики, и Пиндар, и комик Аристофан, и философы, и историки, и ученые, а там еще остается архитектура и скульптура и наконец изучение всей внутренней домашней и политической жизни».²

Всмейвая тех, кто приходил в экстаз от всякой вновь найденной поговорки и в то же время оставался по-старчески глух к передовым веяниям времени, Белинский писал: «Как во всех иллюзиях старости, тут всё дышит преувеличением и фанатизмом. Но если таким археологам-патриотам часто случается встречать холодность и равнодушие, а иногда и насмешку со стороны людей, которым чужды их оболыщения, зато иногда они встречают не только сочувствие, но и готовность на те же преувеличения, там, где бы, кажется, всего менее могли они ожидать найти их. Это самое нашла финская литература в известном русском литераторе, графе Соллогубе».³ В словах Белинского звучало предостережение финнам, чтобы они были более разборчивы в поисках идейных союзников и не походили на того старца, который «весь в прошедшем, весь в своих воспоминаниях, он молодеет, говоря о них, делается счастлив и горд, хваля доброе старое время. Это жизнь в воспоминании, жизнь задним числом!»⁴

¹ J. V. Snelmanin kootut teokset. XII, s. 144.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, 1956, стр. 274.

³ Там же, стр. 277.

⁴ Там же.

Познакомившись с «Калевалой» только в сокращенном и очень плохом прозаическом пересказе, Белинский не смог понять ее огромного значения в истории финской культуры. Однако в его критике консервативных любителей старины нельзя усматривать какого-то нигилизма по отношению к народной поэзии. «Мы первые готовы отдать справедливость прекрасному и благородному подвигу г. Ленрота,— писал Белинский,— но не считаем нужным впадать для этого в преувеличение. Как! все литературы Европы, кроме финской, превратились в какой-то безобразный рынок?.. Как! бескорыстное служение науке или литературе существует теперь только в Финляндии?.. Помилуйте, господа энтузиасты! прочтите жизнь таких людей, как Гумбольдт и Араго, и посмотрите, такие ли еще жертвы принесли они науке!.. Корысть, расчет и торговля действительно проникли теперь во все литературы; но вы близоруки, если за ними не рассмотрели тех благородных и прекрасных явлений, которые хотя и в меньшинстве, но есть и всегда будут везде, к чести человеческой натуры».¹

Белинский хорошо понимал, что обвинения в «корыстолюбии», в конечном счете, обращались против демократических сил, одержимых якобы политическим стремлением нарушить общественный покой и помешать процветанию «незаинтересованной» литературы. Консервативность подобных взглядов была очевидна и Снельману, издателю оппозиционной «Саймы». Вопреки бесконечным разговорам об инстинктивной неприязни финнов ко всякой полемике в силу каких-то особенностей их национального характера Снельман настойчиво утверждал, что «так называемые незаинтересованные» журналы всегда оказываются «никуда не годными» и что «критический и полемический метод в журналистике лучше всего может привлечь внимание читателя и поддержать у него интерес». Тем финским литераторам, которые в своем страхе перед обострившимися общественными противоречиями сетовали на «безрадостное время», именуя его «расколовшимся веком», Снельман отвечал, что стремление «народов установить более совершенный государственный строй, свободу совести, равенство в гражданских правах, словом, стремление добиться такого положения, которое обеспечило бы свободное развитие всех духовных сил человека»,— все это являлось убедительным свидетельством «радостных дерзаний и живых интересов нашего времени». А если в Финляндии было «мало радости», то это означало лишь то, что «у нас дух времени еще не смог воодушевить людей на радостную деятельность... И менее всего следует хулить наш век за то, что некоторые его сыны не усвоили его духа, ибо это дано не тем, кто спит, а тем, кто бодрствует и занят делом».²

Снельман отказывал в чувстве исторического оптимизма «высшим классам общества». И если наиболее консервативные финские литераторы пытались выдать свое собственное уныние за основную черту национального характера, то Снельман, напротив, утверждал, что именно в народе таятся силы, способные обновить общество. Болезненные раздумья о смерти, размышления о бренности бытия и наряду с этим стремление любой ценой продлить свое существование — все это, указывал Снельман, «является характерной особенностью уже одряхлевших каст, а не широких слоев народа; в этих слоях следует прежде всего искать людей, которые с радостью жертвуют собой во имя убеждений и долга».³

¹ Там же, стр. 277—278.

² J. V. Snellman. Samlade arbeten, IV, ss. 200—201.

³ Там же, т. VIII, стр. 163.

Снельман в какой-то мере владел русским языком, но пока что не представляется возможным судить о степени его осведомленности в вопросах общественно-литературной борьбы в России. В 1845 году в «Финском вестнике», основанном Ф. Дершау, была опубликована повесть Снельмана «Любовь и любовь», и, казалось бы, у автора была причина заинтересоваться, по крайней мере, этим русским журналом, которым, как известно, пытались воспользоваться представители передовых сил России. Читая свою повесть по-русски, Снельман мог бы обнаружить пропуски в переводе, которые, судя по всему, объяснялись цензурными соображениями, в частности, были опущены рассуждения автора об Июльской революции 1830 года во Франции.

Говоря об отношении финнов к России, нельзя не упомянуть об одной дневниковой записи З. Топелиуса, которая относится к 1837 году. Как редактор «Гельсингфорс тиднингар» Топелиус вскоре стал идейным противником Снельмана, и последний справедливо называл его газету консервативной. Однако в условиях свирепой реакции и Топелиуса иногда охватывала искренняя тревога за будущее Финляндии, и, видимо, в одну из таких минут он записал следующую мысль: «У нас все же есть еще союзник в этой великой борьбе за духовную жизнь или смерть. Это — нарастающая сила юного времени. По своей природе она духовна, это вечный дух, который объемлет народы и толкает их вперед по пути просвещения. Со временем эта сила проникнет и в Россию, чтобы оружием, более мощным, чем у нас (финнов, — Э. К.), бороться за торжество правды над окутавшим мир туманом. И если мы сумеем выстоять до той поры, значит мы спасены, и тогда Финляндия одержит самую прекрасную победу из всех когда-либо одержанных ею побед».¹

В этих словах выражена надежда на какие-то изменения в России, на какое-то пробуждение ее внутренних сил, способных облегчить и судьбу финского народа. Однако это были слишком туманные упования, сама идея прогресса воспринималась Топелиусом только в абстрактно-символической форме, как победа света над тьмой, не связанная с жестокой борьбой реальных общественных сил. И когда Топелиус впоследствии узнал о действиях революционных народников, он отнесся к ним враждебно, восхваляя Александра-«освободителя». К тому времени и Снельман уже не примыкал к антиправительственной оппозиции. Еще в начале 60-х годов он в одной из своих статей отрицательно отозвался об эмигрантской русской прессе, явно имея в виду «Колокол». У Снельмана могли быть и личные обиды, ибо в «Колоколе» от 10 июня 1863 года со ссылкой на лондонскую «Таймс» сообщалось, что Снельман (в «Колоколе» он ошибочно назван «Шелманом») был в числе тех, кто поддержал верноподданнический адрес, потребованный царизмом от финнов в связи с восстанием в Польше. Снельман — и это было ясно издателем «Колокола» — уже не являлся представителем передовых общественных сил Финляндии. Поддержав адрес и заняв соглашательскую позицию в период так называемого «конституционного кризиса» в Финляндии, Снельман навлек на себя негодование многих своих соотечественников, особенно молодежи.

В «Колоколе» от 15 ноября 1863 года (в статье «Голос из Финляндии», подписанной «Финляндец») указывалось, что за вырванные у царизма уступки финны были обязаны не верноподданническим адресам, а общему подъему освободительного движения во всей Российской империи: восстанию поляков, волнениям «будто бы освобожденных» русских

¹ V. Vasenius. Z. Topelius ihmisenä ja runoilijana. III Helsinki, 1919, ss. 137—138.

крестьян, «тайному брожению общества „Земля и Воля“, да сверх того независимости нашего собственного поведения», то есть недовольству самих финнов. К этому протесту присоединились и передовые финляндские литераторы. В период «конституционного кризиса» Ю. Вексель, например, обратился к своим соотечественникам с «Кличем, времени», а его историческая драма «Даниэль Юрт», пронизанная бунтарскими настроениями, явилась первым крупным произведением финской литературы, переведенным на русский язык.

Во второй половине XIX века русско-финляндские литературные связи стали уже более тесными и плодотворными. Как выразился литературовед К. Тиандер, «струя социального обличения в финской литературе является неперменным плодом ее сближения с русскими идейными течениями».¹



¹ К. Тиандер. Литература Финляндии. В книге: «Отечество», т. 1, Петроград, 1916, отдел II, стр. 23.

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТОЛОГИИ

П. БЕРКОВ

ОБ УСТАНОВЛЕНИИ АВТОРСТВА АНОНИМНЫХ И ПСЕВДОНИМНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII ВЕКА

Предпринимавшиеся несколько раз — и за рубежом, и у нас — опыты создания «истории литературы без имен» (*Literaturgeschichte ohne Namen*) успехом не увенчались.

Здесь не время и не место всесторонне анализировать причины подобных явлений. Одна из них ясна без особых доказательств: история литературы — история произведений искусства, а во всяком искусстве личность художника, индивидуальность творца не может и не должна быть сброшена со счетов науки. История русской литературы без учета значения личности Ломоносова, Пушкина, Горького не будет настоящей, точной историей литературы. Старое положение митрополита Евгения (Болховитинова), выдвинутое почти 150 лет назад в предисловии к «Словарю русских светских писателей», остается в силе, несмотря на то, что в эти слова мы вкладываем другое содержание: «История писателей есть существенная часть истории словесности».¹

Поэтому, несмотря на все коренные изменения, произошедшие в литературоведческой методологии за последние десятилетия, издание полных собраний сочинений, избранных и отдельных произведений старых и более новых писателей остается важным условием поступательного движения литературной науки. Вполне естественно поэтому, что проблемы текстологии приобретают в советском литературоведении всё большее значение. Основа всего последующего литературно-научного изучения, текстология обязана совершенствовать свою методику, освобождаться от псевдонаучных, дилетантских приёмов исследования, разрабатывать, опираясь на другие ветви науки о литературе, новые принципы и методы анализа.

Первое и важнейшее требование, которое предъявляет к текстологии история литературы, — это установление подлинности, точности и полноты текстов изучаемого писателя. Включение в корпус произведений какого-либо автора не принадлежащих ему творений, как, равным образом, и невключение принадлежащих ему сочинений, лишает исследователя возможности правильно судить о деятельности того или иного писателя, о его вкладе в культуру своего народа, о его индивидуальности как художника.

Все сказанное определяет значение вопроса об атрибуции анонимных и псевдонимных произведений.² Установление авторства подобных произведений имеет большое историко-литературное значение не только

¹ Митрополит Евгений. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, т. I. Изд. Москвитянина. М., 1845, стр. V. «Словарь», как указывает М. П. Погодин (там же, стр. IV), был закончен в 1812 году.

² Произведение, изданное под псевдонимом, до сих пор еще не раскрытым, в сущности ничем не отличается от произведения анонимного. В дальнейшем изложении под псевдонимным произведением понимается произведение нераскрытого псевдонима.

для характеристики самого писателя, но и для правильного соотношения анализируемого произведения с литературно-общественной борьбой соответствующей эпохи. Оно помогает исследователю точнее определить место данного произведения в развитии национальной литературы, в раскрытии подлинной расстановки борющихся идеологических сил.

Изучение русской литературы XVIII века имеет ту специфическую особенность, что здесь значительно чаще, чем в литературе XIX и XX веков, исследователь оперирует анонимными произведениями. Объясняется это прежде всего тем, что в XVIII веке наряду с печатной литературой широко (и, может быть, правильнее сказать шире) была распространена литература рукописная; значительная часть этой литературы так и не попадала в современную ей печать, а имела обращение среди тогдашних любителей чтения, часто знавших из устной традиции имена авторов анонимных и псевдонимных произведений и поэтому не всегда отмечавших на списках фамилии сочинителей. Поскольку память — источник весьма ненадежный, нередко случалось, что позднейшие читательские атрибуции оказывались неверными.

Большое значение для существования анонимных произведений имело также то обстоятельство, что прижизненное издание собраний сочинений какого-либо писателя в XVIII веке было фактом исключительным. Так, первые подобные издания — это «Собрание разных сочинений в стихах и прозе» М. В. Ломоносова (1751 и 1757—1759) и «Сочинения и переводы» В. К. Тредиаковского (1752). Сочинения Кантемира, Сумарокова, Фонвизина, Радищева в полном или хотя бы избранном виде при жизни авторов изданы не были.¹ Появление в свет в 1765 году двух томов «Сочинений и переводов» В. И. Лукина, за два года до этого начавшего свою литературную деятельность, было воспринято современниками как претенциозность и даже неприличие.

При таком отношении к собраниям своих сочинений писатели XVIII века очень строго отбирали материал и сознательно оставляли за пределами издания произведения, которые считали по разным причинам неудобным выпускать в свет под своим именем. Таким же образом поступали они, когда им приходилось перечислять свои произведения, не думая о том, в какое положение ставят они своих будущих исследователей XIX—XX веков; те немногие авторы XVIII века, которые составляли списки своих трудов, с большой разборчивостью включали в них названия сочинений. Поэтому, очевидно, впавший в конце жизни в ниетизм православного толка Л. И. Сичкарёв не упомянул в перечне своих творений, посланном митрополиту Евгению, сатирического журнала 1769 года «Смесь». Можно не сомневаться, что так же неполны списки трудов М. Д. Чулкова и М. И. Веревкина, составленные для официальных целей.

По указанным и другим причинам исследователю литературы XVIII века приходится иметь дело с большим количеством анонимных или псевдонимных произведений, причем довольно часто с такими произведениями, которые представляют первостепенный интерес для изучения творчества выдающихся писателей данного периода и для построения истории литературы этого столетия в целом. Достаточно назвать некоторые из них, чтобы стало ясно, о чем идет речь. Так, в нашей литературной науке приписываются: Кантемиру — анонимная, так называемая «Девятая сатира», Ломоносову — анонимные «О качествах стихотворца рассуждение» и стихотворение «Правда ненависть рождает», Фонви-

¹ Сумароков сделал попытку выпустить свои избранные сочинения: в 1769 году он выпустил «Разные стихотворения», в 1774 году — «Разные духовные сочинения», «Эклоги», «Элегии любовные» и «Оды торжественные».

зину — «Письма к Фалалее», Дмитревскому, А. Волкову и В. Лукину — лейпцигское «Известие о некоторых русских писателях», Радищеву — «Беседа о том, что есть сын отечества» и ряд других статей из «Беседующего гражданина». В «Избранных сочинениях» Новикова под редакцией Г. П. Макогоненко писателю приписаны многие более чем спорные произведения. «Отрывок путешествия в*** И*** Т***» стал в последнее десятилетие объектом какой-то яростной кампании по атрибуции.

Всё это заставляет сосредоточить внимание на вопросе о принципах установления авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII века и на определении степени обязательности подобных атрибуций.

Рассмотрение вопроса, по нашему мнению, следует начать с указания на то, что, несмотря на обилие материалов, накопившихся в литературной историографии по XVIII веку в области установления авторства анонимных и псевдонимных произведений, до сих пор не было сделано попыток разобраться в этих данных и, с одной стороны, определить, что такое анонимное и псевдонимное произведение, которое может или должно служить объектом атрибуции, с другой, — что надо понимать под термином «атрибуция».

Дело в том, что не всякое неподписанное произведение — печатное или рукописное — следует считать анонимным. Так, например, в журнале «Утренний свет» (1777, месяц сентябрь, стр. 55—61) была напечатана статья без подписи «О письменах Славенороссийских и тиснении книг в России». Однако автор статьи не скрывает от читателя фактов своей биографии: он пишет, что «в бытность... директором при синодальной типографии» (стр. 60) он разыскал в архиве этого учреждения подлинный первый оттиск гражданской азбуки с собственноручными исправлениями Петра I. Наличие автобиографического указания позволило установить, что эта статья могла принадлежать М. М. Хераскову. Совпадение этой фразы в этой статье с фразой в статье, подписанной Херасковым, подтвердило принадлежность ему названного выше произведения.¹

Приведу еще пример неподписанной статьи, которая также не может считаться анонимной. В 1787 году в журнале «Новые ежемесячные сочинения» (ч. X, апрель, стр. 37—92) была напечатана — без подписи — статья «Рассуждение о стихотворстве Российском». Приводя иллюстрации к своим теоретическим положениям, автор ссылается на свою трагедию, из которой цитирует четыре стиха. Оказывается, что это отрывок из «Сорены и Замира» Николева.²

Можно ли назвать подобные статьи анонимными? Мне кажется, что наличие автобиографических элементов в неподписанной статье превращает ее из анонимной в мнимо анонимную или условно анонимную.

Собственно же анонимной статьёй, как и псевдонимной, подписанной неизвестным в науке псевдонимом, должно считать такую, в которой нет никаких, так сказать, «опознавательных» признаков.

Особым видом анонимных статей следует считать такие, в которых автор, желая замаскировать себя более тщательно, приписывает себе фиктивные биографические подробности, имеющие целью сбить читателей с правильного пути атрибуции. Так, на мой взгляд, обстоит дело со статьёй «Dissertation sur l'origine et les progrès de la poésie», напечатан-

¹ См. мою статью «Из литературного наследия М. М. Хераскова (Анонимная статья «О письменах Славенороссийских и тиснении книг в России»)» в книге: XVIII век. Сборник статей и материалов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1935, стр. 366—370.

² М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. М., 1933, стр. 23.

ной в издававшемся в 1755 году в Петербурге французском журнале «Le Caméléon littéraire» (№ 11, стр. 233—243 и № 15, стр. 325—338). Автор, несомненно крупный деятель литературы, говорит о себе как о лице, к художественному творчеству не причастном. Делается это, по моему мнению, специально для того, чтобы отвести подозрения от реального автора.

Таким образом, можно было бы анонимные произведения разделить на три группы: мнимо анонимные, собственно анонимные и зашифрованно анонимные. В практике исследовательской работы по XVIII веку приходится иметь дело со всеми тремя видами анонимных произведений. Поскольку произведения первой группы лишь условно могут считаться анонимными и раскрытие подобных анонимов полностью зависит от эрудиции исследователя, для науки важно определить принципы установления авторства в двух последних категориях: собственно анонимных и зашифрованно анонимных.

Рассмотрев, по необходимости бегло, состав анонимных произведений XVIII века, мы обратимся теперь к определению того, что надо считать атрибуцией.

Дело в том, что не всякое приписывание какому-либо лицу авторства анонимного произведения следует считать атрибуцией. Путаница и произвол в определении авторов подобных произведений XVIII века чаще всего происходит потому, что у нас не проанализированы в достаточной степени все те требования, которым должен удовлетворять выдвигаемый кандидат в авторы рассматриваемого сочинения.

Всякое литературное произведение — художественное, критическое, историко- или теоретико-литературное — является продуктом творчества автора в определенный момент его личной жизни, его писательской деятельности и развития литературы, критики, литературоведения в соответствующую эпоху. Поэтому для признания анализируемого произведения принадлежащим именно данному лицу необходимо, чтобы доводы при атрибуции состояли по меньшей мере из трех основных групп: а) биографические; б) идеологические; в) стилистические. Библиографические данные можно считать одной из разновидностей биографических.

Совершенно ясно, что прежде чем приписывать какому-либо кандидату авторство анонимного произведения, необходимо установить, что биографические данные этого кандидата совпадают или, по крайней мере, не противоречат тому, что нам известно об определяемом авторе. Так, например, выдвигая кандидатуру А. А. Волкова в авторы лейпцигского «Известия о некоторых русских писателях», мы должны быть уверены, что он действительно находился в Лейпциге в 1767 или 1768 году, так как в примечании редактора журнала, где была помещена эта статья, сказано, что она принадлежит «одному русскому дворянину, проезжавшему через этот город» («*einem hierdurch reisenden russischen Cavalier*»).

Однако не следует в подобных случаях принимать материалы, даже документальные, с полным и абсолютным доверием. Отвергая авторство Радищева в отношении «Отрывка путешествия», Г. П. Макогоненко приводит свидетельство уездного лекаря о том, что поехавший в начале 1772 года на побывку к родителям Радищев опасно заболел; этот документ, по мнению Г. П. Макогоненко, достаточен для того, чтобы отклонить мысль о том, что «Отрывок» был прислан Радищевым Новикову во время отпуска. Очевидно, Г. П. Макогоненко полагает, что фиктивные медицинские свидетельства, представляемые по начальству, являются новейшим изобретением и что эскулапы XVIII века бескорыстно отказывались от этого вида «безгрешных доходов», как их тогда называли.

Биографические факты в отношении авторов XVIII века нам не всегда достаточно подробно известны, и поэтому следует с особой осторожностью относиться к этой стороне атрибуции.

Так же сложно обстоит дело и с аргументами идеологическими. Основным требованием в данном случае, на наш взгляд, должно быть то, что идеологическая позиция анонимного автора и предлагаемого или предполагаемого кандидата, то есть их социальные, политические, философские, эстетические, а иногда и религиозные взгляды, если не совпадали бы во всех пунктах, то, по крайней мере, не противоречили бы друг другу. Так, например, если анонимный автор «Отрывка путешествия» в самом начале своего произведения пишет, что «ничего не нашел, похвалы достойного», что «бедность и рабство повсюду встречались <с ним> во образе крестьян» и что «истина пером <его> руководствует» («Живописец», ч. I, л. 5), мы вправе усумниться, что концовка о Благополучной деревне и ее помещике (там же, л. 14) принадлежит тому же лицу. Конечно, можно допустить, что идея противопоставления деревни Разоренной и Благополучной входила в замысел анонимного автора, а не всплыла у редактора журнала как тактический прием после неблагоприятных суждений о первой части «Отрывка», свидетельством которых является «Английская прогулка». Но тогда мы обязательно должны считать, что все эти торжественные слова о бедности и рабстве, о господстве, тиранствующем «над подобными себе человеками», все эти патетические обращения к человечеству и добродетели, что эта клятвенно звучащая фраза: «Удалитесь от меня, ласкательство и пристрастие, низкие свойства подлых душ: истина пером моим руководствует!», — только маскировка для последующего восхваления владельца благополучной деревни.

Наличие такого вопиющего противоречия неизбежно должно привести к предварительному решению вопроса об идеологической позиции анонимного автора и выдвигаемых кандидатов. И если мы знаем хотя бы частично взгляды Радищева, отразившиеся в его примечаниях 1773 года к «Размышлениям о греческой истории» Мабли, — достаточно назвать примечание о «самодержавстве», — то мы не можем отрицать того, что автор «Отрывка» идеологически ближе к переводчику Мабли, нежели к издателю «Трутня» и «Живописца» с его утопической идиллией о «помещиках-отцах» и «крепостных-детях».

Подобно тому как к биографическим аргументам следует относиться с максимальной осторожностью, так должно поступать и с доводами идеологическими. Никаких натяжек, никаких искажений и умолчаний для торжества выдвигаемой гипотезы!

Однако биографическими и идеологическими доводами процесс атрибуции никак не может и не должен исчерпываться. Кроме них, должно уделять большое — не большее, но во всяком случае равное — внимание вопросу об аргументации стилистической. Под понятие стилистической аргументации я подвожу все те элементы, которые сейчас принято включать в так называемое «художественное мастерство».

Это означает прежде всего сопоставление лексики анонимного произведения и сочинений предлагаемого кандидата, анализ их семантики, ритмики, рифмовки, если речь идет о стихотворных текстах, мелодики, строфики, орфографии, пунктуации, принципов построения образов, присвоения имен действующим лицам, приемов озаглавливания произведений и т. д.

Надо признать, что у нас анализ художественного мастерства писателей разработан еще недостаточно. Мы только приступаем по-настоящему к изучению литературного мастерства писателей XVIII века. В этом

отношении мы сильно отстали от наших товарищей, советских литературоведов, изучающих древнерусскую литературу и литературу XIX—XX веков. По литературе XVIII века у нас нет таких работ, как исследования Д. С. Лихачева по структуре образа в древнерусской литературе, И. П. Еремина о стиле Симеона Полоцкого или Д. Д. Благого о мастерстве Пушкина.

Мы плохо следим за европейской литературой по вопросу об анализе стиля как средстве атрибуции. У нас прошла совершенно незамеченной работа недавно умершего Фердинанда Иосифа Шнейдера «Stilkritische Interpretationen als Wege zur Attribuierung anonumer deutscher Prosatexte»,¹ который считал стилистический анализ безусловным средством определения авторов анонимных произведений. Ошибка Шнейдера, предложившего ряд примеров установления авторов анонимных произведений, состоит прежде всего в том, что он в стилистико-критической интерпретации видит единственный путь атрибуции, а затем и в том, что он не учитывает таких моментов, как стилизация, имитация и т. п.

Если оставаться в пределах одной только стилистической аргументации при определении авторства анонимных произведений, отбрасывая биографические и идеологические доводы, то неизбежно придется признать недостаточность стилистико-критической интерпретации. Опыты русские (акад. Ф. Е. Корш, Н. А. Морозов с его «лингвистическими спектрами») и зарубежные об этом говорят достаточно красноречиво. Автор формалистического труда «Das sprachliche Kunstwerk» Вольфганг Кайзер пессимистически высказывался относительно возможности прийти к какому-либо положительному результату при определении авторства анонимных произведений по стилистическим признакам.²

Мне кажется, что нельзя полностью принять точку зрения как оптимиста Ф. И. Шнейдера, так и пессимиста В. Кайзера. Стилистико-критическая интерпретация есть не панацея от бед анонимности, а только одна из сторон анализа, проводимого в целях установления авторства. Вместе с тем, нельзя и полностью отметать ее, ссылаясь на недостаточную доказательность и обязательность ее выводов. Стилистическое исследование должно занимать в вопросах атрибуции законное место наряду с исследованием биографическим и идеологическим. Отсутствие стилистического анализа в процессе атрибуции является недостатком последнего, обнаруживает его научную неполноту, даже несостоятельность. Такую атрибуцию следует называть неполной, понимая под полной атрибуцией исследование, опирающееся на совпадение биографических, идеологических и стилистических данных выдвигаемого кандидата с материалами, содержащимися в анонимном или псевдонимном произведении или извлекаемым из других вполне достоверных источников.

Все сказанное выше относится к первому этапу в процессе установления авторства анонимных произведений, то есть когда впервые выдвигается кандидатура того или иного писателя или ученого как автора анонимного или псевдонимного произведения. Но в науке часто приходится иметь дело с такой атрибуцией, при которой подвергается сомнению существующая гипотеза об авторе анализируемого литературного или научного документа и взамен ее выдвигается новая гипотеза. При процессе «переатрибуции» — назовем так эти случаи — уже недостаточно

¹ Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 101, Heft 2, Berlin, 1954.

² Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. 3. Aufl. Bern, 1954, S. 287. Цитирую по работе: Teodolius Witkowski. Stilkritische Untersuchung zur Klärung der Autorschaft des «Otryvok iz Putesestwija». Greifswald, 1956, S. 7 (Maschinendruck)

соблюсти те условия, какие обязательны при атрибуции первоначальной. В таких случаях,— очень нередких при изучении литературы XVIII века, как и более поздней,— к интерпретации положительного характера в применении к вновь выдвигаемому кандидату должна быть присоединена и интерпретация отрицательная, которая ставит своею целью обнаружить ошибочность биографической, идеологической и стилистической аргументации предшествующих исследователей.

В последнее время в той части советского литературоведения, которая занимается исследованием XVIII века, подверглись пересмотру многие гипотезы об авторстве анонимных и псевдонимных произведений. Такковы работы о «Девятой сатире» Кантемира, об «Отрывке путешествия в*** И*** Т***», «О качествах стихотворца рассуждений», о «Письмах к Фалалею», о лейпцигском «Известии о некоторых русских писателях» и др. В этих попытках пересмотреть существующие точки зрения есть несомненно здоровое зерно: советские исследователи не могут сейчас удовлетворяться атрибуционными гипотезами, выдвигавшимися в дореволюционном литературоведении, а частично и в первые годы советского литературоведения недостаточно обоснованно, без всесторонней, то есть биографической, идеологической и стилистической, аргументации.

Однако, выдвигая новые точки зрения на авторов анализируемых произведений, значительная часть исследователей ограничивается либо биографическими, либо библиографическими соображениями. Лишь немногие из них затрагивают момент идеологический. Анализ стиля почти всегда отсутствует. Таким образом, не все эти новые работы могут быть признаны всесторонне рассматривающими проблему и, следовательно,двигающими науку далее. Так, в диссертации С. В. Калачевой, посвященной сатирической деятельности Кантемира, отрицается принадлежность ему «Девятой сатиры» как идеологически противоречащей тому, что известно о философской и общественно-политической позиции сатирика.¹ В то же время автор другой диссертации о Кантемире, З. И. Гершкович, печатает в третьем выпуске сборника «XVIII век» статью, в которой доказывает, что именно «Девятая сатира» отражает в наиболее полном виде идеологическую систему Кантемира. Как С. В. Калачева, так и З. И. Гершкович, уделив некоторое внимание аргументации биографической, либо полностью обходят вопрос о стилистическом анализе «Девятой сатиры», либо делают это крайне неубедительно.

Отвергая мою гипотезу о принадлежности Ломоносову «О качествах стихотворца рассуждения» и выдвигая в качестве нового кандидата Г. Н. Теплова, покойный Л. Б. Модзалевский опирался в основном на неполно собранные, на мой взгляд, данные о ссоре Теплова с Ломоносовым в феврале—марте 1755 года, не учитывая фактов, свидетельствующих об их примирении в апреле того же года. В недостаточной мере применил покойный исследователь стилистический анализ и уж совсем обошел вопрос идеологический, вопрос о демократическом характере анонимного «Рассуждения» и аристократическом характере деятельности Теплова.²

Особенно «повезло» «Отрывку путешествия», которым в последние годы занимались Г. П. Макогоненко, Л. И. Кулакова, Л. В. Крестова и др. Интерес к этому анонимному произведению и его автору проник и за границу: в июне 1956 года в Грайфсвальдском университете была

¹ Статья С. В. Калачевой принята к печати в вып. IV сборника «XVIII век» в порядке обсуждения.

² Вопрос об авторе «Рассуждения» продолжает оставаться спорным. Против принадлежности указанной статьи Ломоносову высказался недавно В. В. Виноградов («Вопросы языкознания», 1958, № 2).— *Ред.*

защищена дипломная работа Теодолиуса Витковского «Stilkritische Untersuchung zur Klärung der Autorschaft des „Отрывок из Putešestwija“» (100 стр.). Хорошо осведомленный о состоянии вопроса в советском литературоведении, Т. Витковский после детального разбора взглядов Ефремова, Семенникова, Макогоненко, Беркова и Крестовой применил в исследовании «Отрывка» принятые в немецком литературоведении приемы стилистического анализа немецких прозаических текстов. Эта основная часть дипломного сочинения представляет сравнение «Отрывка» анонимного автора и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева сперва со стороны «языкового стиля» («Sprachstil»), а затем со стороны «стиля как выражения художественной позиции» («Stil als Ausdruck der künstlerischer Haltung»). Раздел «Языкового стиля» состоит у Т. Витковского, во-первых, из характеристики «лексических особенностей эмоционального характера» (стр. 56—57) и «лексических особенностей понятийного характера (notionaler Art)» (стр. 67—71), во-вторых, из «синтаксических особенностей эмоционального характера» (стр. 71—77) и, в-третьих, из «ритмических особенностей» (стр. 77—83). Эта первая часть работы Т. Витковского в целом интересна, содержит ряд ценных наблюдений. Наиболее слабой стороной ее является раздел, посвященный ритмическим особенностям «Отрывка» и «Путешествия». Молодой исследователь допускает ошибки в области русской акцентологии, в приводимых примерах у него встречаются довольно часто грубые ошибки против правил русского ударения. Например: «у них ступни в пять вершков, а может быть и в шесть» или «где бы ты ни был, внемли и суди» (стр. 78).¹

Вторая часть дипломной работы Т. Витковского, посвященная «стилю как выражению художественной позиции», состоит из характеристики восприятия автором «Отрывка» и Радищевым «человеческих образов» («Persönlichkeit») (стр. 83—89) и «природы» (стр. 89—92); завершается эта часть коротеньким рассмотрением вопроса о соотношении стиля обоих произведений со стилем эпохи («Einordnung in den Epochenstil») (стр. 92—94). Выводы автора таковы: «Множество (eine Fülle) одинаковых слов и выражений, из которых значительная часть является любимыми оборотами Радищева, подтверждает наличие общности в языковом стиле „Отрывка“ и „Путешествия“». Исследование ритмических особенностей обоих произведений не привело к окончательному (eindeutig) результату, однако ему придется в дальнейшем уделить особое внимание. Только тогда станет ясно, в какой мере вообще возможно проведение подобных исследований ритмики. Что касается восприятия личности и природы у авторов обоих произведений, то здесь почти во всех пунктах (fast durchgehend) удалось установить общие черты в „Отрывке“ и „Путешествии“. Оба произведения следует рассматривать в качестве проявлений русского сентиментализма, что прежде всего видно из их яркой эмоциональности и сильной демократической тенденции. Однако, так как в стиле нет полной устойчивости (die Übergänge jedoch fließend sind), в обоих произведениях заметны элементы классицизма, с одной стороны, и реализма, с другой. Все эти факты, по моему мнению, свидетельствуют о том, что Радищев и автор „Отрывка“ одно и то же лицо (identisch sind); известные же несовпадения, мы полагаю, следует отнести за счет времени, протекшего между моментом завершения обоих произведений» (стр. 94—95).

Дипломное сочинение Т. Витковского, насколько мне известно, — первая и единственная работа, в которой с такой обстоятельностью и

¹ Ударения проставлены в оригинале.

систематичностью проведен стилистический анализ на материале русской литературы XVIII века. Меня радует, что молодой немецкий исследователь, применяя не встречающиеся у нас приемы стилистико-критического анализа, пришел к тем же выводам, что и я, и что в своей работе он во многом, хотя и не во всем, примыкает к моей точке зрения. Однако Т. Витковский проделал только часть работы: он сопоставил «Отрывок» и «Путешествие», но не сравнил — для получения негативного результата — «Отрывок» с произведениями, безусловно принадлежащими Новикову. Только при установлении полного или значительного расхождения между «языковым стилем» и «стилем как выражением художнической позиции», с одной стороны, автора «Отрывка» и Новикова, с другой, выводы немецкого исследователя приобрели бы полную убедительность.

Приведу пример. В настоящее время я занят вопросом об установлении автора одного анонимного послания, напечатанного в журнале середины XVIII века. Для меня ясно, что оно написано Ломоносовым. За это полностью говорят биографические, идеологические и стилистические данные. Однако нужно доказать, что это произведение не принадлежит Сумарокову, Хераскову, Елагину, Поповскому и другим поэтам тех лет. И только тогда можно будет говорить о полноте атрибуции. Результаты этого исследования будут вскоре опубликованы.

До сих пор здесь говорилось о требованиях, каким должна удовлетворять полная атрибуция. Но каковы же выводы, к которым мы должны прийти в итоге атрибуционного исследования? Имеем ли мы право окончательно включать его в научный оборот, то есть печатать атрибуированное произведение в основном корпусе сочинений писателя, которому оно нами приписывается, считать его бесспорным материалом и неопровержимым аргументом в историко-литературном исследовании?

Мне кажется, что установление автора анонимного и псевдонимного произведения до тех пор, пока не будут найдены неопровержимые документальные подтверждения принадлежности его предполагаемому лицу, должно считаться рабочей гипотезой, и только. Если в данной гипотезе учтены все перечисленные элементы — биографические, идеологические и стилистические, кроме того, проведено негативное исследование, то есть доказана непринадлежность произведения другому кандидату или другим кандидатам, — иными словами, если перед нами полная научная атрибуция, — данное произведение должно включаться в полные, а иногда и избранные собрания сочинений автора, но исключительно в качестве «дубиа». Невключение их в раздел «дубиа», равно как и включение гипотетических произведений в основной корпус произведений писателя не должно являться актом редакторской воли. Эти вопросы должны стать предметом общественного рассмотрения и по ним должны быть приняты общеобязательные решения. Нельзя допускать такого положения, когда редакторы академического собрания сочинений Ломоносова обходят полным молчанием вопрос о приписывании ему «О качествах стихотворца рассуждения» или когда Г. П. Макогоненко и другие не включают в издания сочинений Радищева в качестве приписываемого Радищеву «Отрывка». Нельзя также считать правильным, что «Девятая сатира» Кантемира напечатана сейчас в большой серии «Библиотеки поэта» в основном корпусе сочинений поэта, что «Беседа о том, что есть сын отечества» безоговорочно включается в число бесспорных произведений Радищева. Мы совершаем непростительную ошибку, когда не подвергаем серьезной научной критике так называемые «Избранные сочинения» Новикова, изданные Г. П. Макогоненко.

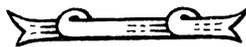
Вопрос о включении или невключении анонимных произведений должен быть решен как обязательный для всех редакторов принцип советской текстологии, и всякие «самостоятельные» решения должны считаться нарушениями этого принципа.

В рассматриваемом комплексе вопросов есть еще одна сторона. Можно ли исследователю, выдвигающему всесторонне обоснованную гипотезу об авторе анонимного или псевдонимного произведения, пользоваться этой догадкой в своих работах как установленным, доказанным фактом? Или он должен робко или смело высказать свое мнение, а затем говорить об этом произведении и впредь только как об анонимном? Мне кажется, что здесь не может быть одного и окончательного решения. Одно дело, когда исследователь пользуется этой гипотезой в своих работах, в которых он выступает один, неся за всё им сказанное полную ответственность. Ведь мы знаем основные положения теории науки: 1) гипотеза остается гипотезой, пока она не получает полного подтверждения, и тогда она становится теорией, или пока она не отбрасывается как неверная; 2) гипотеза, на которой, поскольку не встречаются противоречащие ей факты, строятся дальнейшие выводы исследователя, называется рабочей гипотезой и может и должна применяться, пока она не столкнется с материалами, ее опровергающими, или пока она не подвергнется полностью и станет теорией.

Почему же литературоведа, выдвинувшего в атрибуционном исследовании какую-то определенную точку зрения, следует лишать присущего ученым всех других специальностей права пользоваться рабочими гипотезами? Иными словами, в работах, печатаемых исследователем от своего имени, гипотеза должна применяться полностью, то есть в данном случае литературовед поступает так же, как и автор любой рабочей гипотезы во всякой науке.

Если же работа печатается исследователем в коллективном труде, например, в трехтомной «Истории русской литературы» или в «Большой советской энциклопедии», причем другие участники этого труда не разделяют данной точки зрения, он имеет право указать в тексте или в подстрочном примечании свое мнение, но в дальнейшем обязан рассматривать данное произведение исключительно как анонимное или псевдонимное.

Только соблюдая эти требования, мы сможем избавиться от вольных и невольных ошибок, сможем избавить нашу науку от не всегда обоснованных упреков.



ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Ю. ЛЕВИН

НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТУРГЕНЕВЕ

(1945—1956)

«Тургенев был первым русским писателем, которого читали и которым восхищались в Западной Европе»,— сообщает «Энциклопедия Британника»,¹ выражая широко распространенное за рубежом мнение. Такое мнение не вполне справедливо: русская литература была известна на Западе и до Тургенева, но слава Тургенева была настолько велика, а его деятельность популяризатора русской литературы настолько успешна, что создалось впечатление, что именно он «открыл» русскую литературу для западных читателей. Эта слава выдержала испытание временем: произведения Тургенева из года в год переводятся и заново издаются во многих странах, в зарубежных театрах ставятся тургеневские пьесы, особенно «Месяц в деревне». Правда человеческих характеров, заключенная в творчестве Тургенева, сила его реализма продолжают и сегодня волновать зарубежных читателей и зрителей.

Неизменный интерес к Тургеневу проявляют и зарубежные литературоведы. Их сравнительно многочисленные работы о великом русском писателе мало известны у нас. Между тем несомненно, что часть этих работ имеет научную ценность, расширяет существующее представление о жизни и творчестве Тургенева и может быть полезна специалистам. В то же время советские литературоведы должны показать научную несостоятельность и вред тех работ, которые вольно или невольно искажают облик писателя и смысл его творчества. Всё это требует, в первую очередь, внимательного учета работ о Тургеневе, появляющихся за границей.

Цель настоящей статьи — дать информационный обзор зарубежной научной литературы о Тургеневе, опубликованной в послевоенное время (с 1945 по 1956 год). Журнальные и газетные статьи популярного характера, вступительные статьи к переводам произведений Тургенева, рецензии на переводы, на постановки тургеневских пьес и на книги о Тургеневе, а также главы в общих трудах, посвященных русской литературе, в обзор, как правило, не включались.²

Обзор состоит из следующих разделов: монографические исследования; биографические работы; отдельные вопросы творчества Тургенева; Тургенев и зарубежные литературы. В приложении перечислены новые публикации тургеневских материалов.

Монографические исследования

Наиболее значительным исследованием о Тургеневе, вышедшим за рубежом, явилась изданная в Париже в 1954 году докторская диссертация Анри Гранжара «Иван Тургенев и политические и социальные течения его времени»,³ которую автор защитил в Сорбонне в 1952 году.

Книга Гранжара представляет собою обширный труд, в котором автор стремится обобщить достижения в изучении творчества Тургенева как в нашей стране, так и за рубежом. Необходимость в таком труде ощущалась уже давно. Огромный документальный материал, накопленный исследователями Тургенева, разработка многих частных вопросов его жизни и творчества, выявление десятков ранее неизвестных ху-

¹ Encyclopaedia Britannica, v. XXII. Chicago—London—Toronto, 1947, p. 585B.

² Несмотря на стремление сделать настоящий обзор наиболее полным, в нем имеются некоторые пробелы: отдельные работы, известные лишь по названию, отсутствуют в доступных нам библиотеках Москвы и Ленинграда. Пользуемся случаем, чтобы принести благодарность академику М. П. Алексееву, А. И. Хватову, Александру Флакери (Югославия) и Клаусу Дорнахеру (ГДР), оказавшим помощь в составлении настоящего обзора.

³ Henri Gr an j a r d. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps. (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, t. XXVI). Paris, 1954, 507 p.

дожественных, критических и публицистических произведений писателя, публикация многих сотен его новых писем, выяснение состава его рукописного наследия, установление научно достоверного текста его сочинений и т. д.— всё это нуждалось в обобщении и одновременно создавало предпосылки для обобщающей работы. Книга Гранжара и является опытом такой итоговой монографии.

Весьма актуальной представляется и самая постановка темы: «Иван Тургенев и политические и социальные течения его времени». Еще Н. Л. Бродский в своем докладе 1950 года «Основные проблемы изучения творчества Тургенева» призывал ученых «раскрыть общественно-политическую позицию писателя в идейной борьбе его времени».¹

Гранжар ставит перед собой цель проследить развитие философских и социально-политических воззрений Тургенева на протяжении всей его жизни и творчества, показать мировоззрение писателя во всей его сложности и противоречивости. Исходя из поставленной задачи, автор строит свою книгу хронологически, в соответствии с этапами идейной и творческой эволюции Тургенева, соотносёнными с периодами политической и общественной истории России XIX века. Он начинает с указания на то, что Тургеневу было семь лет, когда в Петербурге произошло восстание декабристов, а в 1883 году, в год его смерти, Плеханов в Женеве основал первую русскую марксистскую организацию — группу «Освобождение труда». Эти знаменательные вехи русской истории являлись также вехами, между которыми развивалось творчество Тургенева, «внимательного историографа русского общества в XIX веке».

Книга состоит из следующих глав: I. Введение. Поэт и гражданин; II. Семейная среда. 1818—1827; III. Тридцатые годы. 1827—1837. Учение в России; IV. «Немецкое море». 1832—1842; V. Сороковые годы. Идеологическая подготовка «Записок охотника»; VI. Крестьянский вопрос в сороковые годы. «Записки охотника»; VII. Пятидесятые годы. «Разве человек рождается, чтобы быть свободным?» Внутренний кризис; VIII. Шестидесятые годы. 1 часть: Инсаров и Базаров, герои нового времени; IX. Шестидесятые годы. 2 часть: Разрыв с Герценом. «Дым»; X. Тургенев и революционная агитация семидесятых годов. «Новь». «Стихотворения в прозе»; XI. Заключение.

Для книги Гранжара характерно сочетание популярного изложения, рассчитанного на сравнительно широкий круг читателей, с подлинной научностью. Автор хорошо владеет огромным материалом, касающимся как самого Тургенева, так и современных писателю литературы, философии, социально-политических учений, политической и общественной жизни России и стран Запада. В решении ряда вопросов жизни и творчества Тургенева Гранжар не оригинален, следует за своими предшественниками, что вполне объяснимо и оправдано, если учесть обобщающий, итоговый характер его книги. Нужно отметить, что автор во многом опирается на труды советских ученых и использует достижения советского литературоведения.

К предмету своего исследования автор подходит социологически. Каждая глава открывается анализом общественно-политической жизни, а также связанной с ней общественной и философской мысли в России и на Западе, в сфере которой проходило формирование взглядов Тургенева. Всякий раз мировоззренческая позиция Тургенева определяется на фоне общественной жизни его эпохи и в связи с нею.

Так, глава IV открывается рассмотрением философских и политических течений в Германии и особенно в Пруссии в конце 30 — начале 40-х годов, т. е. в период обучения Тургенева в Берлинском университете. Подробно анализируется развитие различных течений гегельянства в Германии и в России и устанавливаются философские позиции будущего писателя. В этой интересной и новой по материалам главе автор доказывает, что для становления взглядов Тургенева большее значение имела общественная жизнь современной Германии, чем немецкая философия, которую он изучал.

Глава V начинается с изложения воззрений славянофилов и западников и описания их борьбы, в обстановке которой создавались первые произведения Тургенева и складывалась идеологическая основа будущих «Записок охотника». В главе VI анализ «Записок охотника» предвьяется рассмотрением крестьянского вопроса в России 40-х годов в его социально-экономическом аспекте, а также отражения этого вопроса в современной русской художественной литературе и публицистике. Автор уделяет внимание и развитию крестьянской темы в произведениях западных писателей, известных Тургеневу.

Интересной и новой является постановка Гранжаром вопроса о влиянии на идейную эволюцию Тургенева событий 1848 года во Франции, свидетелем которых был писатель. Однако решение этого вопроса представляется несколько поверхностным.

В свете основной темы исследования рассматривает Гранжар и тургеневское творчество, в котором он стремится раскрыть связанное с эпохой социально-политическое содержание произведений. Наибольшее внимание он уделяет анализу романов, драматических произведений, а также «Записок охотника». Гранжар показывает, как специфика реалистического метода Тургенева обусловила создание им широких кар-

¹ «Вестник Академии наук СССР», 1950. № 8, стр. 114.

тин общественной жизни эпохи. Особенности метода писателя Гранжар связывает с противоречиями в его мировоззрении; он считает, что гуманистический идеал человека, который сформировался в сознании Тургенева, позволил ему во многом преодолеть ограниченность своих социально-политических взглядов и создать реалистические образы передовых людей своего времени.

Правильно, на наш взгляд, решает Гранжар вопрос так называемых «влияний», в том числе и зарубежных. Восприятие Тургеневым идей того или иного писателя или мыслителя рассматривается как результат собственных исканий писателя, вызванных противоречиями русской действительности. Так, например, пессимизм Тургенева в 60-е годы связывается автором с разочарованием писателя в эпохе реформ, с его расхождением с современниками, изолированностью от передовых кругов и т. д. В этих условиях философия Шопенгауэра способствовала лишь внешнему оформлению взглядов Тургенева, самые корни которых лежали в русской действительности тех лет.

Следует отметить, что, показывая идейную эволюцию Тургенева, Гранжар не ограничивается только характеристикой его взглядов. Благодаря широкому привлечению писем Тургенева, воспоминаний о нем и других документальных материалов, автору удается воссоздать на страницах своей книги индивидуальный облик писателя, показать неповторимые характерные черты его личности, темперамента и т. д. Изложение воззрений Тургенева в книге Гранжара не заслоняет и не подменяет образа Тургенева-человека, как это часто бывает в литературоведческих работах. Точно так же, анализируя произведения Тургенева, автор не упускает из виду их художественную специфику, отмечает творческое своеобразие писателя.

Общим недостатком книги Гранжара является некоторая растянутость, местами излишняя популярность, упрощенность, подробное изложение известных фактов. Этот недостаток, по-видимому, связан с ориентацией на читателя, не всегда осведомленного в событиях русской истории и литературы.¹

К книге прилагается обширный перечень использованной литературы (свыше 320 названий), доведенный до 1950 года и состоящий из следующих разделов: произведения Тургенева; письма Тургенева; письма к Тургеневу; сборники статей о Тургеневе и его творчестве, общие исследования; Тургенев и Роегия его эпохи; Европа в эпоху Тургенева. Эта библиография, хотя и не свободна от пробелов, однако является одной из наиболее полных тургеневских библиографий. Пользование книгой облегчается приложенными в конце алфавитным указателем имен исторических лиц и персонажей Тургенева и «аналитическим оглавлением», в котором кратко, в виде тезисов, излагается содержание глав.

В целом книга Гранжара «Иван Тургенев и политические и социальные течения его времени» является ценным вкладом в изучение Тургенева, который должен учитываться исследователями жизни и творчества великого русского писателя.

Биографические работы

В 1954 году в Англии вышла книга Дэвида Магаршака «Тургенев. Жизнь».² Д. Магаршак уже ряд лет занимается изучением русской культуры. К своей новой работе он приступил после того, как им были написаны биографии Чехова и Станиславского, исследование о драматургии Чехова, а также переведен ряд произведений русских классиков (Гоголя, Достоевского, Гончарова, Островского, Лескова, Чехова).

Новой биографии Тургенева присущи некоторые достоинства. Она написана подробно и обстоятельно с привлечением значительного количества историко-литературных материалов, опубликованных на русском, французском, английском и немецком языках. Изложение основано на точном знании фактов, относящихся к жизни Тургенева и его современников. Рассказывая о жизни, интересах, переживаниях Тургенева, о его взаимоотношениях с окружающими людьми, автор создает живой и обаятельный образ писателя; характеристика душевного склада Тургенева, данная Магаршаком, не лишена тонкости и наблюдательности. Биография читается с интересом, и она позволит английским читателям познакомиться с жизнью одного из великих деятелей русской литературы.

¹ Мы не останавливаемся на частных недостатках книги Гранжара, которые были указаны в рецензии Л. Крестовой «Исследование французского ученого о Тургеневе» («Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 223—229). При всей справедливости многих замечаний, эта рецензия дает, однако, неверное представление о книге в целом. Подробно перечисляя недостатки вплоть до мельчайших, Л. Крестова очень скупко говорит о достоинствах книги, о том вкладе, который внес Гранжар в изучение Тургенева, и очень ограниченно понимает значение монографии («работа А. Гранжара принесет известную пользу зарубежным читателям», — пишет она). Думается, что подобная критика не вполне справедлива.

² David M a g a r s h a c k. Turgenev: a Life. London, 1954, 328 p.

Книга Магаршака иллюстрирована портретами Тургенева (среди них малоизвестный портрет его в возрасте 12 лет), его родителей, друзей и современников, видами мест, где жил писатель, и его рисунками. В конце приложены библиография, включающая 53 названия (разделы: «Биографии», «Письма», «Воспоминания», «Исследования», «Произведения»), и алфавитный указатель имен и названий литературных произведений.

И в то же время в целом эта биография является неудачной. Прежде всего потому задачу автор понимает слишком узко: биография в его понимании — это почти исключительно интимная, частная жизнь. Из книги Магаршака можно узнать о всех любовных увлечениях, пережитых Тургеневым, даже о всех приступах подагры, которой страдал писатель, но о его творчестве говорится бегло и порой невнятно, причем общественное значение того или иного произведения часто игнорируется. Так, говоря о «Рудине», автор интересуется лишь тем, насколько образ главного героя романа соответствовал своему прототипу — М. Бакунину; подобным же образом рассматривается и «Накануне».

Совершенно недостаточно и неудовлетворительно освещена идейная эволюция писателя. Идейные и творческие кризисы и переломы в жизни Тургенева объясняются односторонне в сугубо личном бытовом плане. Например, причиной разочарования молодого писателя в гегелевской философии автор считает разрыв с Татьяной Бакуниной, а творческий кризис, пережитый Тургеневым в 1857 году, который привел его к временному отказу от дальнейшей литературной деятельности, объясняется почти исключительно осложнениями в личных отношениях с П. Виардо. Указывая, что разрыв Тургенева с «Современником» в связи со статьей Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» был «одной из величайших литературных сенсаций того времени», Магаршак, однако, не раскрывает с достаточной полнотой идейной основы этого конфликта. Вообще конфликты Тургенева с современными ему писателями — Толстым, Гончаровым и, особенно, с Достоевским — изображаются только как столкновения различных характеров, индивидуальных темпераментов.

Известно, что автобиографический момент играл большую роль в творчестве Тургенева, который сам говорил, что его биография в его произведениях. Но Магаршак принял это указание буквально и попытался на основании произведений Тургенева воссоздать его интимную личную жизнь. Всякий раз, когда у него не хватает фактических сведений, он извлекает недостающий материал из произведений писателя. Он, например, цитирует страницами диалоги Ракитина и Натальи Петровны из «Месяца в деревне», выдавая их буквально за протокольную запись разговоров Тургенева с П. Виардо. Подобным же образом трактует Магаршак такие произведения, как «Фауст», «Ася», «Песнь торжествующей любви» и др.

Серьезные возражения вызывает и образ Полины Виардо, которую автор представил неким злым гением Тургенева. В изложении Магаршака пропадает великая артистка и остается эгоистичная, расчетливая, капризная и деспотичная женщина. Тем самым искажается и образ Тургенева, потому что его любовь предстает как лишенная духовной основы, фатальная, логически не объяснимая и унижительная страсть, отравившая всю жизнь писателя. В этом отношении характерно, что к числу произведений, будто бы отразивших отношения Тургенева и Виардо, Магаршак причисляет и повесть «Пегушков» — о любви незадачливого поручика к будочнице.

Нельзя не согласиться с английским критиком Генри Гиффордом, который писал в рецензии, что «мр. Магаршак, несмотря на все свои знания русского языка и русских обычаев, по сути дела не проник глубоко в свою тему. Он не понял ее духовной стороны; не овладел идеями, характерными для того времени. Таким образом, нам дается серия анекдотов — все, правда, подлинное и достоверно изложенные, — но не жизнь Тургенева, которая неизбежно должна быть отчасти также жизнью его эпохи».¹

Из частных вопросов биографии Тургенева внимание западных исследователей привлекают прежде всего отношения между Тургеневым и Полиной Виардо, что также связано с интересом буржуазных литературоведов к интимной стороне жизни писателя. В 1946 году в «Американском славянском и восточноевропейском обозрении» была напечатана статья Н. Н. Сергиевского «Трагедия великой любви: Тургенев и Полина Виардо».² Этот краткий очерк не содержит никаких новых материалов. Как и можно ожидать от статьи такого рода, в ней сильно преувеличивается влияние Виардо на творчество Тургенева. Автор считает, что это влияние было двояким, причем одна сторона парализовала другую. Он утверждает, что П. Виардо, заботясь о развитии таланта Тургенева, в то же время невольно ослабляла этот талант, отрывая писателя от родной страны. В целом статья носит популярный характер.³

¹ «Anglo-Soviet Journal», winter 1954—1955. v. XV, No. 4, p. 46.

² N. N. Sergievski. Tragedy of Great Love; Turgenev and Pauline Viardot. «American Slavic and East European Review», 1946, v. V, No. 14—15, p. 55—71.

³ Тургеневу и Виардо посвящена также книга, вышедшая в 1952 году в Швейцарии (Galina Hofer. Die Liebe eines Lebens: Iwan Turgeniew und Pauline Viardot. Frauenfeld, 1952, 398 S.); эта книга осталась нам недоступной.

Отдельные вопросы творчества Тургенева

Зарубежные работы на частные темы тургеневского творчества весьма разнообразны как по характеру поднятых в них вопросов, так и по методу исследования; это обстоятельство чрезвычайно затрудняет какую-либо их систематизацию. Особо можно выделить только тему связей Тургенева с зарубежными литературами, которая в силу своей специфичности рассматривается отдельно.

Немецкий исследователь Петер Бранг (ФРГ) опубликовал в 1956 году в сборнике в честь Макса Фасмера небольшую статью «К вопросу об эстетическом кредо Тургенева».¹ Суммируя высказывания Тургенева по вопросам эстетики, содержащиеся в его произведениях и письмах, а также в мемуарных источниках, Бранг показывает непосредственность и противоречивость позиции писателя, который колебался между провозглашенными Белинским принципами реалистического искусства, насыщенного социальными проблемами, и теорией чистого искусства. Эти колебания автор связывает с противоречиями общественных и философских взглядов писателя и идейной борьбой его времени.

Известный французский славист Андре Мазон в послевоенные годы опубликовал две статьи — предисловия к публикациям драматических набросков молодого Тургенева «Искушение святого Антония» и «Две сестры» (см. Приложение). В этих статьях автор приводит сохранившиеся сведения о работе Тургенева над набросками, указывает возможные их источники, сопоставляет их с последующими произведениями писателя. Так, например, Мазон считает, что драма «Две сестры», изображающая соперничество двух женщин, в какой-то мере предваряет сюжетную коллизию комедии «Месяц в деревне».

Среди работ о Тургеневе заметное место занимает статья недавно умершего известного немецкого слависта Рейнгольда Траутмана «Тургенев как новеллист», которую автор включил в свою книгу «Тургенев и Чехов», изданную в 1948 году в Лейпциге (ГДР).² Статья была написана еще в 1942 году, она связана с исследованием автора «К вопросу о форме и содержании новелл Тургенева».³ Однако в отличие от этого специального исследования, доступного лишь узкому кругу филологов, более популярная работа не могла быть опубликована в Германии после нападения Гитлера на Советский Союз, когда, как указывает автор, «немецкий народ убеждали в том, что в России никогда не было сколько-нибудь значительной культуры».

Основное внимание в статье уделено характеристике формальных особенностей повестей и рассказов Тургенева. Траутман утверждает, что Тургенев как новеллист должен рассматриваться в ряду западноевропейских писателей, считая, что в России середины XIX века форма новеллы была недостаточно разработана. В работе рассматриваются 33 повести и рассказа, написанные с 1844 по 1882 год (от «Андрея Колосова» до «Клары Милич»; «Записки охотника» упоминаются лишь попутно, но специально не исследуются), и устанавливается типичная структура тургеневской новеллы: «... вначале идет экспозиция (иногда очень обширная), которая должна создать предпосылки для события; затем напряжение действия возрастает более или менее быстро, пока не достигает вершины новеллы (причем вершина может быть расширена до некоторой плоскости), после чего следует постепенный или стремительный спад». Автор отмечает случаи усложнения схемы, выражающиеся в образовании двух вершин, из которых последняя — высшая («Несчастливая», «Ася», «Степной король Лир»), и даже трех («Клара Милич»). На основании выведенной им схемы автор относит к типу новеллы лишь 23 произведения Тургенева, остальные он называет «новеллообразными рассказами» (novellenartigen Erzählungen; среди них: «Яков Пасынков», «Три встречи», «Бригадир» и др.). Траутман выясняет также роль, которую играют в структуре новелл Тургенева описания природы и сны.

Касаясь сюжета новелл Тургенева, автор подразделяет их на четыре группы: необычные происшествия; новеллы, близкие к «Запискам охотника» (т. е. с социальными мотивами); любовные истории; фантастические новеллы. Он рассматривает также философское содержание новелл и устанавливает три основных лейтмотива: власть природы, власть любви и угроза смерти.

Работы Траутмана содержат много ценных наблюдений над формой повестей и рассказов Тургенева, и они должны несомненно учитываться советским литературове-

¹ P. Brang. Zu Turgenews ästhetischem Credo. Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag. Wiesbaden, 1956, S. 83—90.

² Reinhold Trautmann. Turgenjew als Novellist. Turgenjew und Tschchow. Ein Beitrag zum russischen Geistesleben. Leipzig, 1948, S. 9—44.

³ Reinhold Trautmann. Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews. Leipzig, 1942, 95 S. (Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XLIV, No. 3).

дением, хотя их ценность значительно снижается общей формалистической направленностью.

Близкую тему затрагивает написанная не без влияния Траутмана статья английского ученого Ральфа Мэтло «Искусство Тургенева в „Вешних водах“», которая была опубликована в «Славянском и восточноевропейском обозрении» в 1956 году.¹ Автор прослеживает шаг за шагом развитие сюжета и характеров в повести, композиционное построение ее, манеру рассказчика и т. д. Сопоставляя «Вешние воды» с линией Литвинов—Ирина в романе «Дым», Мэтло заключает: «„Вешним водам“ недостает той более глубокой социальной и психологической мотивировки, примером которой служит образ Ирины в „Дыме“, но, с другой стороны, изображение страсти в целом более удачно в позднем произведении».

Хотя работы Бранга, Мазона, Траутмана и Мэтло различны и по характеру и по научному значению, их, однако, объединяет стремление авторов к объективному исследованию особенностей тургеневского гворчества. Таким работам противостоят некоторые статьи западных ученых, написанные тенденциозно, с целью представить Тургенева одним из предшественников современной упадочной и реакционной буржуазной литературы.

Примером может служить статья Нины Бродянской «Рассказы Тургенева. Переоценка», напечатанная в «Славянском и восточноевропейском обозрении» в 1953 году.² «Переоценка» заключается в том, что Бродянская интерпретирует произведения Тургенева в духе психологизма современной буржуазной литературы. Совершенно игнорируя социальную проблематику творчества писателя (показательно, что романы почти совсем не привлекаются автором), Н. Бродянская пытается доказать, что в произведениях Тургенева содержится «прозрение в современную психологию» и «предвестия современного литературного письма». Тургенев представлен как разрушитель классической традиции русской литературы; путем ряда натяжек автор стремится найти в его произведениях такие характерные черты модернистской литературы, как распад человеческой личности, отвержение всех этических критериев, алогизм душевных движений, признание непостижимости мира, фатальной обреченности человека на духовное одиночество, невозможность передать словами мысли и чувства и т. д. Статья Бродянской характерна для попыток буржуазного литературоведения во что бы то ни стало найти среди признанных и прославленных писателей прошлого «духовных отцов» современной литературы распада и разложения.

Внешне иную, но по существу весьма близкую интерпретацию творчества Тургенева дает английский социолог Питер Натан в опубликованной в 1955 году книге «Отступление от разума»,³ в которой автор прослеживает развитие иррационализма в новейшей буржуазной философии и общественной мысли. Тургенев представлен наряду с Д. Лоренсом и Сартром как писатель, будто бы отразивший этот процесс. По мнению Натана, всё творчество русского писателя изображает борьбу мужчины, оружием которого служит разум, и женщины, воплощающей в себе неразумное, эмоциональное «материнское» начало. В этой борьбе мужчина обречен на поражение, ибо в нем также живут эмоции, которые женщина использует как «пятую колонну», чтобы одержать верх над мужским интеллектом. «Что бы мы ни делали, мир матери всегда побеждает»,— такова, утверждает Натан, мораль произведений Тургенева.

Нетрудно увидеть, что эта примитивная и ложная схема весьма мало соответствует действительному содержанию творчества Тургенева и отражает только фальсификаторские тенденции современных буржуазных идеологов по отношению к классической литературе.

Стремление использовать Тургенева в целях идеологической борьбы лежит в основе статьи Чарльза Моргана «Любовные повести у Тургенева», опубликованной в трудах Королевского литературного общества Соединенного королевства в 1950 году.⁴ Внешне статья посвящена характеристике художественного мастерства Тургенева, которое автор демонстрирует на материале повести «Первая любовь»; большую часть статьи занимает пересказ повести, сопровождающийся импрессионистическим разбором. Однако в действительности творчество Тургенева служит для автора поводом для ожесточенных нападок на враждебную ему марксистскую идеологию. Не поднимаясь в своем понимании марксистской материалистической философии выше пошлых буржуазно-обывательских представлений, Морган объявляет Тургенева противником материализма, потому что для материалиста будто бы неприемлемо раскрытие глубины,

¹ Ralph E. Matlaw. Turgenev's Art in «Spring Torrents». «The Slavonic and East European Review», 1956, v. XXV, No. 84, p. 157—171.

² Nina Brodiansky. Turgenev's Short Stories. A Reevaluation. «The Slavonic and East European Review», 1953, v. XXXII, No. 78, p. 70—91.

³ Peter Nathan. Retreat from Reason. An Essay on the Intellectual Life of our Time. London—Melbourne—Toronto, 1955 (о Тургеневе—стр. 104—109).

⁴ Charles Morgan. Turgenev's Treatment of a Love-Story. Essays by Divers Hands, being the Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom, n. s., v. XXV. London, 1950, p. 102—119.

сложности и противоречивости душевных переживаний. Основная цель статьи Морган — доказать, что в современной идейной борьбе, разделившей мир на два лагеря, наследие Тургенева всецело принадлежит «западной цивилизации».

Не менее тенденциозной является и опубликованная в 1946 году в «Американском славянском и восточноевропейском обозрении» статья профессора Калифорнийского университета польского эмигранта Вацлава Ледницкого «„Дворянское гнездо“ и „Поэзия брака и домашнего очага“»; впоследствии она была перепечатана в сборнике статей Ледницкого.¹ Под «поэзией брака и домашнего очага» автор подразумевает некий комплекс идей, «абсолютных истин», которые он приписывает творчеству Пушкина, в частности его лирической и автобиографической поэзии. Одной из таких «истин» Ледницкий считает идею нерасторжимости церковного брака, воплощенную, по его мнению, в «Евгении Онегине», «Дубровском», «Метели». Эту же идею он находит и в «Дворянском гнезде» и объявляет, что центральная проблема романа, заимствованная Тургеневым у Пушкина, — это «конфликт между относительным правом человека на личное счастье и абсолютным законом, божественным законом, устанавливающим нюрму для человеческой жизни, согласно которой счастье каждого индивидуума возможно лишь в той мере, в какой оно согласуется с абсолютным, всеобщим, божественным законом». Таким образом, проблема нравственного долга и отречения, которую Тургенев ставит в конкретном социально-историческом плане, переносится Ледницким в религиозно-мистический план, безусловно чуждый Тургеневу. В сущности, Ледницкий заимствовал из «Речи о Пушкине» Достоевского наиболее реакционную идею смирения и покорности и, подчеркнув ее религиозный смысл, распространил на творчество Тургенева. Отдельные справедливые замечания и наблюдения, имеющиеся в статье Ледницкого, не меняют ее общего реакционного, фальсификаторского характера.

Внимание некоторых прогрессивных зарубежных исследователей сосредоточивается на общественно-психологическом содержании романов Тургенева, ярко отразивших идеологические тенденции своего времени, определенный исторический тип интеллектуальной культуры. Так, в книге английского критика Генри Гиффорда «Герой своего времени. Тема русской литературы» (1950)² герой тургеневских романов рассматривается как этап в эволюции образа героя классической русской литературы XIX века от Чацкого до Раскольникова и Андрея Болконского в связи с общественным развитием России.

Опираясь на книгу Гиффорда, американский критик Ирвинг Хау посвятил образам тургеневских героев специальную статью «Тургенев, достоинство нерешительности», опубликованную в «Гудзонском обозрении» (Нью-Йорк) в 1956 году.³ Автор отмечает, что основной особенностью духовного облика героев романов Тургенева является их нерешительность, выражающая колебания интеллигента, которого ум и необычайная восприимчивость к веяниям времени приводят к участию в политической жизни, хотя по своему воспитанию он испытывает инстинктивное отвращение к политике. Хау старается обосновать эту нерешительность исторически и, ссылаясь на слова Ленина о Герцене, утверждает, что герои Тургенева были «порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела».⁴

В послевоенные годы критиков Германской Демократической Республики заинтересовал образ Базарова. Это объясняется острой злободневностью в Германии проблемы нигилизма, поскольку философский нигилизм Ницше и его последователей явился идеологической подготовкой нацизма. Как соотносится нигилизм Базарова с нигилизмом современных империалистических идеологов? — такой вопрос задают немецкие критики.

Альфред Антковиак в своей статье «„Отцы и дети“ (Заметки об Иване Тургеневе)»⁵ отрицает какую-либо связь мировоззрения Базарова с нигилистическими концепциями эпохи империализма. Нигилизм Базарова, утверждает Антковиак, — это форма протеста против царского самодержавия. Критик справедливо связывает противоре-

¹ Waclaw Lednicki. «„The Nest of Gentlefolk“ and „Poetry of Marriage and the Hearth“», «The American Slavic and East European Review», 1946, v. V, No. 14—15, p. 72—98; «Waclaw Lednicki. Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenew and Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 60—86, — Первоначальный вариант статьи был напечатан в Польше еще до второй мировой войны: «„Gniazdo szlacheckie“ a „Poezia małżeństwa i domu“» «Puszkini. 1837—1937», t. I. Kraków, 1939, str. 363—386.

² Henry Gifford. The Hero of his Time. A Theme in Russian Literature. London, 1950 (о Тургеневе — стр. 143 — 148, 158 — 176).

³ Irving Howe. Turgenew: the Virtues of Hesitation. «Hudson Review», 1956, v. VIII, No. 4, p. 533—551.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 10.

⁵ Alfred Antkowiak. «Väter und Söhne» (Bemerkungen zu Iwan Turgeniew). Begegnungen mit Literatur. Weimar, 1953, S. 59—66.

чия образа Базарова с противоречиями эпохи, в которую он был создан. Следует, однако, отметить, что Антковиак допускает определенную модернизацию в истолковании творчества Тургенева, приписывая писателю более радикальные политические воззрения, чем у него были в действительности.

Иначе решает вопрос Клаус Герман в статье «Эрнст Юнгер и немецкий нигилизм» (1948),¹ он утверждает: «Тургенев описал лишь первые шаги Базарова по пути в ничто (*Basaroffs Weg ins Nichts*), политические и идеологические последствия обнаружились в дальнейшем. С возникновением революционных партий, имевших ясно очерченную положительную цель, нигилизм повернулся с тем же холодным презрением, которое он обнаруживал до сих пор по отношению к существующему порядку, против революции». Автор объявляет Эрнста Юнгера (род. 1895) — одного из наиболее реакционных идеологов германского милитаризма и фашизма — «немецким кузеном Базарова». Такое утверждение Германа совершенно неисторично, не говоря уже о том, что приравнивание реального лица литературному персонажу вряд ли может считаться научно убедительным.²

Из работ, посвященных частным вопросам творчества Тургенева, остается упомянуть напечатанную в «*Revue des études slaves*» за 1954 год небольшую заметку Николая Оцупа «Тургенев-стихотворец»,³ в которой автор говорит о несамостоятельности поэзии Тургенева и по существу не вносит ничего нового в ее понимание.

Тургенев и зарубежная литература

Международное значение творчества Тургенева, глубокий интерес писателя к зарубежным литературам, его многочисленные связи с иностранными писателями, наконец, его деятельность как пропагандиста русской литературы на Западе и западных литератур в России — всё это делает весьма плодотворной разработку темы «Тургенев и зарубежные литературы», и не случайно значительное число работ зарубежных исследователей так или иначе связаны с этой общей темой. Эти работы представляют несомненный интерес для советских исследователей, поскольку в большинстве случаев они вводят в научный оборот ранее неизвестные и зачастую отсутствующие в нашей стране материалы.

Из зарубежных связей Тургенева одной из наиболее прочных была связь писателя с немецкой культурой. Исследованию этого вопроса была посвящена диссертация Эриха Хока «Тургенев и немецкая литература. К вопросу о литературной и духовной истории XIX века», защищенная в 1953 году в Геттингене (ФРГ).⁴ К сожалению, работа Хока не издана и мы можем судить о ней только по рецензии А. Гранжара.⁵

Работа состоит из пяти глав. Хок рассматривает следующие вопросы: восприятие Тургеневым Гете (гл. I), отношение Тургенева к другим немецким писателям (гл. II), распространение немецких переводов произведений Тургенева и прием, оказанный им критикой и читающей публикой (гл. III), личные и литературные связи Тургенева в Германии (гл. IV) и, наконец, значение Тургенева для немецкой литературы его времени (гл. V).

Как отмечает Гранжар, наиболее ценными являются главы III и IV. В них собран большой, часто трудно доступный материал, благодаря чему становятся ясными связи Тургенева с современной ему немецкой литературой, о которых раньше были лишь отрывочные и неточные сведения. Хок выясняет значение, которое имел для немецкой литературы первый перевод «Записок охотника», сделанный в 1854 году Августом Видертом. Он подробно рассматривает личные отношения и литературные связи Тургенева с немецкими писателями: Пичем, Штормом, Гейзе, Боденштедтом, Юлианом Шмидтом, Ауэрбахом, Мёрике, Гартманом, Фонтане.

Менее удачной, указывает Гранжар, является первая глава, в которой автор преувеличивает близость и сходство воззрений Тургенева и Гете, не учитывает различия их философских и социальных взглядов, связанных с различием исторической обстановки, в которой жили эти писатели.

В 1952 году в Швейцарии в серии Бернского университета «Язык и поэзия» была издана докторская диссертация Катарины Шютц, посвященная специально во-

¹ Klaus Herрман. Ernst Jünger und der deutsche Nihilismus. «Aufbau», 1948, Hf. 1, S. 42—51.

² После сдачи настоящей статьи в печать нам стала известна статья польских авторов Янины и Анджея Валицких о проблеме «лишнего человека» в творчестве Тургенева (*Janina i Andrzej Waliccy. U źródeł problematyki «zbędnego człowieka» w twórczości Turgieniewa.* «*Slavia orientalis*», rok VI, 1957, s. 5—23).

³ Nicolas Otzoup. Turgenev, poète en vers. «*Revue des études slaves*», 1954, t. XXXI, fasc. 1—4, p. 104.

⁴ Erich Hock. Turgenev und die deutsche Literatur. Ein Beitrag zur Literatur- und Geistgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Göttingen, 1953.

⁵ «*Revue de littérature comparée*», 1954, No. 3, p. 347—349.

просу «Образ Гете у Тургенева».¹ Шютц поставила перед собой задачу проследить эволюцию образа Гете в сознании Тургенева на протяжении всего его творчества. Она подвергла исследованию статьи и художественные произведения писателя, привлекая его письма, воспоминания, а также мемуарные свидетельства современников в качестве вспомогательного материала.

Работа состоит из шести глав и заключения. В первой главе сообщаются сведения о знакомстве Тургенева-юноши с немецкой культурой и о его студенческих годах в Берлине. Вторая глава, центральная (занимает почти половину работы), посвящена статье Тургенева о «Фаусте» Гете в переводе М. Вронченко (1845). Автор утверждает, что именно в этой статье определились основные воззрения Тургенева на Гете, которые потом расширились, но не изменялись (отказ от фаустовского эгоизма, определение Гете как объективного немецкого народного поэта, восхищение перед Гете — чистым художником). Дальнейшие главы посвящены выяснению отношения Тургенева к Гете после 1845 года, анализу отражения в произведениях Тургенева образа Фауста, а также других гетевских образов.

К. Шютц отмечает, что для высокой оценки Гете Тургеневым, признававшим немецкого поэта «нашим общим учителем», решающее значение имела народность творчества Гете. С другой стороны, автор убедительно показывает противоположность эгоистической отрешенности и замкнутости Гете и гуманистического социального пафоса Тургенева как представителя русской литературы.

Работа имеет приложение, в котором собраны относящиеся к Гете цитаты из писем, статей и художественных произведений Тургенева, перечислены гетевские эпиграфы к произведениям Тургенева и его переводы из Гете.

Недостатком обстоятельной работы Шютц является имманентность анализа. Автор зачастую ограничивается разбором высказываний Тургенева, не ставя эти высказывания в историческую перспективу, не связывая их с эволюцией общественных взглядов Тургенева и с идеологической борьбой в русском обществе 40—80-х годов. И если это обстоятельство не мешает правильно охарактеризовать отношение Тургенева к Гете-художнику, поскольку эстетические воззрения Тургенева мало менялись в течение его жизни, то его взгляд на немецкого поэта с точки зрения писателя-гражданина не получает в работе достаточного обоснования. С другой стороны, то же игнорирование окружающей обстановки приводит автора к преувеличению влияния Гете на Тургенева.

Исследованию литературных отношений Тургенева и немецкой писательницы Марии фон Эбнер-Эшенбах была посвящена неопубликованная диссертация Фриды Эггер, защищенная в 1948 году в Инсбруке (Австрия)²

Широкие и многообразные связи Тургенева с французской культурой представляют не меньший интерес, чем с немецкой. Необходимость обобщающего исследования на эту тему ощущается уже давно, и она уже привлекала внимание зарубежных литературоведов, которые, однако, не смогли до сих пор опубликовать результаты своей работы. Так, остается непечатанной диссертация Ады Рейхенбах «Связи Тургенева с Францией», защищенная в 1954 году в университете западного Берлина.³ Ничего не известно о судьбе подготовлявшейся в Колумбийском университете (США) диссертации Ричарда Капплера «Тургенев во Франции», сообщение о которой появилось в печати в 1956 году.⁴ Не опубликована также диссертация английского исследователя А. Б. Мёрфи «Влияние Флобера на Тургенева», защищенная в 1955 году.⁵

В статьях французского ученого Мориса Партюрье, сопровождающих его публикации писем Проспера Мериме к Тургеневу и Тургенева к Максиму Дюкану (см Приложение), собраны сведения о взаимоотношениях русского писателя с его французскими друзьями. Особенно богата фактическим материалом первая статья «Тургенев и Мериме».

Вальтер Штраус напечатал в 1948 году в «Бюллетене Харвардской библиотеки» статью «Тургенев в роли пропагандиста „Искушения святого Антония“ Флобера».⁶ В статье опубликовано письмо Тургенева к Генриху Лаубе с просьбой найти в Вене рецензента на книгу Флобера и содержатся сведения о хлопотах Тургенева, желавшего обеспечить успех новому произведению своего друга. Статья Штрауса написана в неуместно ироническом тоне и не представляет особого интереса.

¹ Dr. Katharina Schütz. Das Goethebild Turgeniews (Sprache und Dichtung, Hf. 75.) Bern—Stuttgart, 1952, 155 S.

² Frieda Egger. Marie von Ebner-Eschenbach und Iwan Sergeewitsch Turgenjew. Innsbruck, 1948.

³ Ada Reichenbach. Turgenews Beziehungen zu Frankreich. Berlin, 1954.

⁴ PMLA, 1956, v. LXXI, No. 2, p. 343 (Research in progress, 1955, No. 3466).

⁵ A. B. Murphy. The Influence of Flaubert on Turgenew. London, 1955.

⁶ Walter A. Strauss. Turgenew in the Role of Publicity Agent for Flaubert's «La Tentation de Saint Antoine». «Harvard Library Bulletin», 1948, v. II, No. 3. p. 405—410.

Нана Богданович в статье «Опыт литературной параллели. Стихотворения в прозе И. Тургенева и Ш. Бодлера», опубликованной в журнале «Летопись Сербской матицы» в 1955 году,¹ проводит историко-литературное сопоставление названных произведений, созданных, по ее мнению, независимо друг от друга.

Что касается влияния Тургенева на английскую и американскую литературы, то книга на эту тему — «Тургенев в Англии и Америке» Р. А. Геттмана — была выпущена еще в 1941 году.² А в недавно вышедшей книге Гильберта Фелпса «Русский роман в английской беллетристике» большая часть (шесть глав) посвящена значению творчества Тургенева в Англии.³ Книга Фелпса уже освещалась в советской печати.⁴

Говоря об отдельных писателях, испытавших влияние Тургенева, исследователи чаще всего останавливались на Генри Джеймсе; еще в 1941 году была опубликована специальная работа Д. Лернера «Влияние Тургенева на Генри Джеймса».⁵ Кроме того, этот вопрос неоднократно поднимался в работах, посвященных как Тургеневу, так и Джеймсу.

Влияние Тургенева рассматривается в числе прочих вопросов в статье Оскара Каргилла «„Принцесса Казамассима“: критическая переоценка», опубликованной в 1956 году.⁶ Еще Лернер указывал, что этот единственный социальный роман Джеймса, написанный в 1886 году, находится в прямой зависимости от «Нови» Тургенева, у которого американский писатель учился искусству построения романа о деятельности революционеров. Однако Каргилл справедливо ограничивает степень влияния Тургенева. «Мы можем допустить,— пишет он,— что идея и построение „Принцессы“ были заимствованы у Тургенева, и в то же время утверждать, что роман по существу является оригинальным произведением Джеймса, если мы вспомним, что всё его содержание, и сцены, и характеры, имеет в основе собственные наблюдения и воспоминания Джеймса».

В небольшой заметке Виола Р. Дунбар «Проблема „Родерика Хадсона“» (1952)⁷ стремится показать, как осмысление писательской манеры Тургенева, изложенное Джеймсом в статье 1874 года, сказалось на его собственном ближайшем по времени романе «Родерик Хадсон» (1875).

Сведения о личных отношениях двух писателей собраны в статье Жана Сезнека, предположенной публикации писем Тургенева к Джеймсу (см. Приложение).

Влияние Тургенева на американских писателей Хэмлина Гарланда (1860—1940), Стивена Крейна (1871—1900) и Фрэнка Норриса (1870—1902) рассматривается шведским ученым Ларсом Онебринком, который уделил этому вопросу специальную главу в своей монографии «Начало натурализма в американской художественной литературе» (1950),⁸ посвященной становлению реализма в Америке на рубеже XIX—XX веков. Эта глава соответственно подразделяется на три части: «Тургенев и Гарланд», «Тургенев и Крейн» и «Тургенев и Норрис». «Поэтический реализм Тургенева, свободный от грубости и непростойности,— пишет автор,— был, по-видимому, одним из факторов, которые противостояли влиянию Золя на Гарланда и в некоторой мере на Норриса в его последнем романе».

Наиболее убедительной представляется часть, посвященная влиянию Тургенева на Гарланда, об интересе которого к русскому писателю свидетельствуют его дневники и записные книжки. Роман Гарланда «Под колесом» (Under the Wheel, 1890) имеет в качестве эпиграфа слова Базарова: «Попал под колесо», которые и определили заглавие.

Онебринк показывает, как идейно-художественные воззрения Гарланда заставляли его обращаться к произведениям Тургенева, в частности к «Запискам охотника», в поисках средств для решения тех или иных творческих вопросов. Следует, однако, отметить, что Онебринк понимает творчество Тургенева несколько упрощенно и счи-

¹ Нана Богдановић. Покушај једне књижевне паралеле. Песме у прози И. Тургенева и Ш. Бодлера. «Летопис Матице српске», књ. 375, св. 6, 1955, стр. 562—574.

² Royal A. Gettman. Turgenev in England and America. Urbana, 1941.

³ Gilbert Phelps. The Russian Novel in English Fiction. London, 1956, 206 p.

⁴ Д. Жантјева. Книга о русско-английских литературных связях. «Вопросы литературы», 1957, № 3, стр. 228—233.

⁵ Daniel Lerner. The Influence of Turgenev on Henry James. «The Slavonic and East European Review», 1941, v. XX, p. 28—54.

⁶ Oscar Cargill. «The Princess Casamassima»: a Critical Reappraisal, PMLA, 1956, v. LXXI, No. 1, p. 97—117.

⁷ Viola R. Dunbar. The Problem in «Roderick Hudson». «Modern Language Notes», 1952, v. LXVII, No. 2, p. 109—113.

⁸ 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 of some European influences (1891—1903), Upsala—Cambridge, Mass., 1950 (Chapter XII. The Influence of Turgenev, p. 315—342).

тает, что основная тема его произведений сформулирована в словах Потугина из «Дыма»: «Человек слаб, женщина сильна, случай всемогущ». Это ограниченное понимание особенно сказывается в разделах, посвященных Крейну и Норрису, где автор зачастую занимается поверхностным сопоставлением тем и мотивов без достаточного учета идейных позиций русского и американских писателей.

Итальянский ученый В. Джусти в своей статье «Иван Тургенев, Италия и Рим», опубликованной в 1955 году,¹ показывает своеобразное отношение русского писателя к Италии, отличное от отношения как представителей русской дворянской культуры, так и демократических деятелей. Тургенев изображал Италию с симпатией и любовью, которая в значительной мере была связана с его западничеством, но он не достигал при этом гоголевской пронизательности. С художественной точки зрения, отмечает Джусти, картины Италии у Тургенева значительно уступают картинам русской природы, в частности в «Записках охотника».

Переходя к славянским странам, в первую очередь следует остановиться на Болгарии, где творчество Тургенева пользуется наибольшей популярностью. Горячее сочувствие русского писателя к болгарскому народу и его национально-освободительному движению, получившее выражение в романе «Накануне», балладе «Крокет в Виндзоре», стихотворении в прозе «Памяти Ю. П. Вревской», его письмах, сделало Тургенева одним из самых любимых писателей на родине Инсарова. Болгарских исследователей давно уже привлекал вопрос отношения Тургенева к их стране. Особенно интересовал их образ революционера Инсарова и его прототип — студент-болгарин Николай Катранов. В 1938 году вышла книга, посвященная специально этой теме.²

После установления в Болгарии народно-демократического режима вопрос был опять поднят статьей Стефана Каракостова «Тургенев о Болгарии», напечатанной в журнале «Болгаро-советская дружба» в 1947 году³ и носящей популяризаторский характер. Интересно отметить, что отношение образа Инсарова к его историческому прототипу было рассмотрено в теоретическом плане в работе академика Тодора Павлова «О типичном в действительности и художественном его отражении в искусстве».⁴

В небольшой заметке «Иван Сергеевич Тургенев и Болгария», опубликованной в 1955 году в журнале «Язык и литература» (София),⁵ проф. В. Велчев обращает внимание болгарских ученых на необходимость создания исчерпывающего монографического исследования на эту тему. Велчев указывает на возможности, открывающиеся перед исследователями в связи с предстоящим академическим изданием полного собрания писем Тургенева и публикацией парижских рукописей, отмечает некоторые до сих пор не учтенные факты, которые нуждаются в дальнейшем уточнении: публикация стихотворения «Крокет в Виндзоре» в Болгарии в 1876 году, знакомство Тургенева с болгарскими литераторами, болгарская делегация на похоронах Тургенева и т. д.

Значительным было влияние Тургенева на хорватскую литературу. Национально-освободительная и социальная борьба в Хорватии 70—80-х годов породила общественных деятелей, которые ощущали духовное родство с «нигилистами» в романах Тургенева и «новыми людьми» в романе Чернышевского «Что делать?». Хорватский литературовед Александр Флакер в своей статье «Хорватские Базаровы и Неждановы», опубликованной в «Сборнике трудов философского факультета» (Загреб) в 1955 году,⁶ показывает, какое значение имели романы Тургенева для создания образа революционера в хорватской литературе. С этой точки зрения автор анализирует рассказы «Хрвой» Августа Харамбашича, «Отец и сын» Николы Кокотовича, «Реформаторы» Йована Храниловича, повесть «В новом дворе» и роман «В ночи» Ксавера Шандора Джальского, рассказ «Во мраке» и повесть «Куда это ведет?» Юрия Турича.

Другая статья А. Флакера «Анте Ковачич и русская литература», опубликованная в журнале «Филология» в 1957 году,⁷ касается преимущественно влияния Тургенева на творчество хорватского писателя-реалиста.

¹ W. Giusti. Ivan Turgenev, l'Italia e Roma. «Rassegna storica del Risorgimento», 1955. Anno XLII, fasc. 1. См. аннотацию: «Ricerche slavistiche», 1955—1956, v. IV, p. 245—246.

² Ив. Д. Клиначаров. Инсаров — Никола Д. Катранов. София, 1938, см.: Н. В. Алексеева. К истории переводов романа «Накануне» И. С. Тургенева на болгарский язык. «Научный бюллетень ЛГУ», 1946, № 11—12, стр. 53—56.

³ Стефан Каракостов. Тургенев за България. «Българо-съветска дружба», 1947, кн. 10, стр. 11—14.

⁴ Тодор Павлов. За марксистическа естетика, литературна наука и критика, т. II. София, 1955, стр. 435—436, 441—443.

⁵ В. Велчев. Иван Сергеевич Тургенев и България. «Език и литература», 1955, кн. 6, стр. 474—477.

⁶ Aleksandar Flaker. Hrvatski Bazarovi i Neždanovi. Zbornik radova Filozofskog fakulteta, knjiga III, Zagreb, 1955, str. 99—111.

⁷ Aleksandar Flaker. Ante Kovačić i ruska književnost. «Fililogia». 1957.

К сожалению, мы не имели возможности ознакомиться с известными нам по названию статьями Вишни Бараца «Значение Тургенева для теории хорватского реализма» (1951) и Иосипа Бадалича «Отражение русской литературы у хорватских писателей» (1954),¹ а также с неопубликованной диссертацией К. Шварца «Значение Тургенева для творчества Л. К. Лазаревича, Иосипа Козараца и Кс. Ш. Джальского», защищенной в Вене в 1949 году.²

Восприятие творчества Тургенева в Румынии исследовал румынский ученый Валериу Чобану, обстоятельная статья которого «Отголоски творчества Тургенева в румынской литературе» была опубликована без подписи в «Трудах и исследованиях по истории литературы и фольклору» Академии Румынской Народной Республики в 1953 году.³ Эта статья представляет собою главу из подготавливаемого автором обширного труда «Румыно-русские литературные связи».

Статья состоит из трех частей. Первая и наибольшая по объему часть представляет собою обзор переводов произведений Тургенева на румынский язык, которые, начиная с 1868 года, систематически появлялись в румынской периодической печати, а затем начали выходить и отдельными изданиями. Произведения Тургенева пользовались в Румынии большой популярностью и любовью. «Нет писателя, которого бы так любили, как этого русского с золотым сердцем», — заметил румынский критик Г. Ибръиляну. Большую роль в ознакомлении румынских читателей с Тургеневым сыграл крупнейший современный румынский писатель Михаил Садовяну, переводивший его произведения начиная с 1909 года.

Вторая часть статьи посвящена обзору критических отзывов о Тургеневе в румынской прессе. Наибольшее внимание великому русскому писателю уделяла рабочая печать и печать, близкая к рабочему движению. Автор показывает как анализ творчества Тургенева помогал прогрессивным румынским критикам в их борьбе за реалистическое искусство.

Третья часть статьи, посвященная влиянию Тургенева на румынскую литературу, представляется нам наименее удачной. Самая проблема влияния понимается автором поверхностно и механически; он устанавливает лишь внешнее сходство некоторых тем, мотивов, сюжетных положений и персонажей в произведениях Тургенева и румынских писателей.

К статье приложена подробная библиография, состоящая из разделов: переводы произведений Тургенева, вышедшие отдельными изданиями (52 названия); переводы, опубликованные в периодической печати (280 названий); статьи и заметки о Тургеневе в румынской прессе (79 названий); в последний раздел включены даже мелкие заметки библиографического характера и упоминания имени Тургенева.

Небольшая статья польского эмигранта З. Фолеевского «Тургенев и Прус», помещенная в «Славянском и восточноевропейском обозрении» в 1950 году,⁴ устанавливает сходство в политических воззрениях, творческом методе и литературно-общественной судьбе русского и польского писателей. В частности, автор указывает на то, что оба писателя первые в литературах своих стран реалистически изобразили народ, без сентиментальной идеализации, в его положительных и отрицательных чертах. Это сходство Фолеевский объясняет не прямым влиянием Тургенева на Пруса, о чем нет никаких сведений, но сходством их социального и культурного окружения, общими чертами развития реализма в славянских странах.

О растущем интересе к Тургеневу в странах народной демократии свидетельствовала научная сессия, посвященная творчеству Тургенева и проведенная в октябре 1955 года в Орле. Сессия заслушала доклады и сообщения Ба Цзиня и Юй Шао-и (КНР), Хорста Шмидта (ГДР), Велче Велчева (Болгария), Збигнева Бараньского (Польша), Мирчи Кройтору (Румыния)⁵ о переводах произведений Тургенева и работах по изучению его творчества, осуществляемых в их странах. В ближайшее время в этих странах следует ожидать появления новых исследований о Тургеневе.

¹ Višnja Barac, Značenje Turgenjeva, za teoriju hrvatskoga realizma, «Republika», 1951, No. 11—12; Josip Badalić, Odrzi ruske književnosti kod hrvatskih pisaca. (Hrvatska varijanta «suvišnog čovjeka»). Zbornik radova Filozofskog fakulteta, knjiga II. Zagreb, 1954.

² C. Schwarz, Die Bedeutung Turgenjews für das Schaffen von L. K. Lazarevič, Josip Kozarac und Ks. Š. Džalski Wien, 1949.

³ Ecoul creației lui Turgheniev în literatura română. Studii și cercetări de istorie literară și folklor. Anul II, 1953, p. 95—139.

⁴ Z. Folejewski, Turgenew and Prus. «The Slavonic and East European Review», 1950, v. XXIX, No. 72, p. 132—138.

⁵ См. Л. Н. Назарова. Изучение творчества Тургенева (Научная сессия в Орле). Вестник Академии наук СССР, 1955, № 12, стр. 83—85; В. Велчев. На научна сесия за Иван Тургенев. «Език и литература», 1956, кн. 1, стр. 57—62. См. также статьи З. Бараньского, Ба Цзиня, В. Велчева, М. Кройтору, Х. Шмидта и Юй Шао-и в газете «Орловская правда» от 12 октября 1955 года.

В заключение настоящего раздела остается упомянуть статью Чэнси Финча «Изучение Тургеневым классиков», напечатанную в «Журнале классической филологии» (Ивенстон, США) в 1953 году.¹ Сведение воедино латинских цитат и реминисценций античных авторов, содержащихся в произведениях и письмах Тургенева, а также сведений об изучении писателем древних языков и чтении греческой и римской литературы было бы безусловно полезным. Но именно этого в статье нет. Сумма фактов, приведенных в ней, далека от полноты. Знакомство автора с жизнью и творчеством Тургенева очень поверхностно, но это не мешает ему делать весьма широкие выводы. Так, упоминание Потугиным в пятой главе «Дыма» слов из оды Катулла: «Odi et amo» (ненавижу и люблю) позволяет автору утверждать, что в любовной коллизии Литвинова и Ирины Тургенев воспроизводит роман Катулла и Лесбии и т. п. При этом, разумеется, полностью игнорируется историческое содержание произведения. По существу статья Финча не имеет научного значения.

Библиографии и обзоры

Выше уже были охарактеризованы библиографические перечни, приложенные к книгам А. Гранжара и Д. Магаршака и к статье В. Чобану (см. стр. 192, 193 и 199). Библиографический перечень содержится во вступительной статье итальянского слависта Э. Дамиани (ум. в 1953 году) к переводу «Литературных и житейских воспоминаний» Тургенева, переизданному во Флоренции в 1955 году.² Библиография носит рекомендательный характер и включает издания, вышедшие до второй мировой войны. Она состоит из трех частей: избранные биографические работы о Тургеневе (25 названий), статьи в западноевропейских и американских журналах о творчестве Тургенева (54 названия), переводы произведений Тургенева на итальянский язык (24 названия).

Полная библиография переводов на французский язык произведений Тургенева, Достоевского и Толстого была выпущена в 1948 году библиотекарем Института славяноведения при Парижском университете Владимиром Бучиком.³ Часть, посвященная Тургеневу, включает 144 названия, сгруппированные по следующим разделам: сборники, «Записки охотника», романы, новеллы, различные произведения, драматические произведения и письма. Перечень снабжен алфавитным указателем французских и русских заглавий. Кроме того, ко всей книге приложен указатель имен переводчиков, авторов предисловий и иллюстраторов. Библиография Бучика является полезным пособием для всех, изучающих распространение творчества Тургенева во Франции.

В 1955—1956 годах в «Журнале славянской филологии» (Гейдельберг) был опубликован обширный критико-библиографический обзор «И. С. Тургенев в русском литературоведении. 1917—1954», составленный упоминавшимся уже выше Петером Брангом.⁴

Обстоятельный обзор Бранга не является полным. Как указывает сам автор, русская литература о Тургеневе, появившаяся после 1917 года, настолько обширна, что он смог рассмотреть только важнейшие исследования и публикации; публицистические, педагогические и популярные работы рассматриваются лишь в редких случаях. Кроме того, ряд изданий не был доступен автору. Следует, однако, заметить, что в обзоре учтено значительное число работ, давно уже ставших библиографической редкостью и в настоящее время мало известных. Это относится прежде всего к изданиям первых лет революции и начала 20-х годов, особенно к провинциальным.

Раздел I обзора представляет собой алфавитный библиографический перечень (163 номера) рассматриваемых исследований и публикаций. Далее следуют разделы: II. История изучения Тургенева (здесь автор намечает периодизацию изучения до 1917 года); III. Библиографии; IV. Новые тексты: а) самого Тургенева, б) относящиеся к Тургеневу; V. Издания; VI. Жизнь и творчество (общие работы); VII. Мирозрение Тургенева; VIII. Язык Тургенева; IX. Отдельные произведения: а) юношеские произведения, б) «Записки охотника», в) романы, г) повести и рассказы, д) драматические произведения, е) публицистические произведения и письма; X. Отношения Тургенева с современниками. Помимо работ, перечисленных в разделе I, автор в ходе обзора упоминает большое число русских и иностранных работ по смежным вопросам.

Хотя далеко не все оценки, даваемые Брангом, являются приемлемыми для нас, однако приводимые им сведения дают достаточно полное представление о содержании

¹ Channcy E. Finch. Turgenev as a Student of the Classics. «The Classical Journal», 1953, v. XLIX, No. 3, p. 117—122.

² I. S. Turgenev. Memorie letterarie e di vita. Trad. pera la prima volte da E. Damiani. Nuova ed., Firenze, 1955, p. 29—36. Первое издание вышло в 1944 году.

³ Vladimir Bouchik. Bibliographie des oeuvres littéraires russes traduites en français. Tourguénev, Dostoievski, Léon Tolstoi. Paris, 1948 (Tourguénev—p. 5—26).

⁴ P. Brang. I. S. Turgenev in der russischen Literaturwissenschaft 1917—1954. «Zeitschrift für slavische Philologie», 1955, Bd. XXIV, Hf. 1, S. 182—215; 1956 Bd. XXIV, Hf. 2, S. 358—410.

рассматриваемых работ. Обзор Бранга свидетельствует о том внимании, с которым зарубежные слависты следят за литературоведческими исследованиями, выходящими в нашей стране. Несмотря на имеющиеся в нем пробелы, а также недостатки методологического характера, он может принести пользу исследователям жизни и творчества Тургенева.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗАРУБЕЖНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ НОВЫХ ТУРГЕНЕВСКИХ МАТЕРИАЛОВ

(1945—1956)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. «Искушение святого Антония» (1841) — черновая рукопись трех сцен пьесы: La «Tentation de saint Antoine» d'Ivan Turgenev, par André Mazon. «Revue des études slaves», 1953, t. XXX, fasc. 1—4, p. 7—40.
2. «Две сестры» (1844) — перечень действующих лиц, предисловие автора, первая сцена и начало второй: «Deux soeurs», début d'une comédie d'Ivan Turgenev, par André Mazon. «Revue des études slaves», 1954, t. XXXI, fasc. 1—4, p. 88—100.

Оба произведения включены в издающееся Собрание сочинений Тургенева в 12 томах (т. IX, Гослитиздат, М., 1956, стр. 503—531). См. также: Л. П. Гроссман. Драматургические замыслы Тургенева («Две сестры» и «Искушение святого Антония»). «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1955, т. XIV, вып. 6, стр. 547—555.

ПИСЬМА ТУРГЕНЕВА

1. Виктору Гюго — 3 письма (1876—1880): D. Strémooukhoff. Lettres de Tourguénev à Victor Hugo. «Revue des études slaves», 1951, t. XXVII, p. 241—245.
2. Генри Джеймсу — 15 писем (1874—1882): Jean Seznec. Lettres de Tourguénev à Henry James. «Comparative Literature», 1949, v. I, No. 3, p. 193—209.
3. Чарльзу Диккенсу — дарственная надпись (1862) на французском переводе «Записок охотника»: «The Dickensian», 1945, v. XLI, pt. 2, No. 274, p. 61.
4. Максиму Дюкану — 16 писем (1867—1881): Maurice Parturier. Ivan Tourguénev et Maxime Du Camp. (Documents inédits). «Revue de littérature comparée» 1947, No. 4, p. 564—585.

Партюрье ошибся, полагая, что публикует неизвестные письма. Русский перевод этих писем был опубликован: «Литературное наследство», т. 31—32, М., 1937, стр. 663—676.

5. Генриху Лаубе — 1 письмо (1874): в статье В. А. Штрауса (см. выше, стр. 198).
6. М. А. и Н. А. Милютиным — 37 писем и записок (1867—1877): Дм. Чижевский. Записки и письма И. С. Тургенева к М. А. и Н. А. Милютиным. «Русский литературный архив», под редакцией М. Карповича и Дм. Чижевского. Нью-Йорк, 1956, стр. 82—132.

Только 7 записок опубликованы впервые; остальные были опубликованы в «Русской старине» (1884, кн. 1), но с ошибками и искажениями. Предварительное описание подлинников писем см.: Dmitrij Cizevsky. Manuscripts of Dostoevsky and Turgenev at Harvard. «Harvard Library Bulletin», 1955, v. IX, No. 3, p. 410—415.

7. Людвигу Пичу — 2 письма (1865): Alfred Rammelmeyer. Zwei Briefe I. S. Turgenyevs an Ludwig Pietsch. Festschrift für D. Cizevskyj zum 60. Geburtstag. Berlin, 1954, S. 250—256.

Раммельмейер не знал о первой публикации этих писем: «Ostdeutsche Monatshefte» (Danzig und Berlin), 1923, No. 10, S. 463—469.

8. Пьеру-Жюлю Этцелю — 26 писем (1862—1875): A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle. Histoire d'un éditeur et de ses auteurs: P.-J. Hetzel (Stahl). Paris, 1954 (см. по именному указателю).

4 письма опубликованы полностью, остальные в отрывках и пересказе. См. также пункт 1 в следующем разделе.

ПИСЬМА К ТУРГЕНЕВУ

1. Проспера Мериме — 86 писем (1857—1870): Maurice Parturier. Une amitié littéraire. Prosper Mérimée et Ivan Tourgueniev, Paris, 1952, 253 p.

Некоторые письма печатаются с сокращениями. Во вступительной статье приводятся 43 письма Тургенева (из них 7 полностью, остальные в отрывках) к его французским корреспондентам: В. Делессер, Маршалю, А. де Сиркур, г-же де Сиркур, П.-Ж. Этцелю.

2. Ги де Мопассана — 2 письма (1877, 1881): Gui de Maupassant. Correspondance inédite. Recueillie et présentée par Artine Artinian avec la collaboration d'Edouard Maunial. Paris, 1951, p. 283—284.
3. Гюстава Флобера — 133 письма (1863—1880): Gustave Flaubert. Lettres inédites à Tourguénéff. Présentation et notes par Gérard Gailly. Monaco, 1946.

125 писем опубликованы впервые. Они же с добавлением 6, ранее не публиковавшихся, перепечатаны в четырех дополнительных томах переписки Флобера: Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance. Supplément. Recueillie, classée et annotée par MM. René Dumesnil Jean Pommier et Claude Digeon: Paris, 1954.— См.: Я. Фрийд. Письма Флобера Тургеневу. «Новый мир». 1955, № 6, стр. 304—306; М. Эйхенгольц. Письма Флобера к Тургеневу. «Огонек», 1951, № 50, стр. 16 (здесь опубликован перевод трех писем).



ЗАМЕТКИ О ПЕРЕВОДАХ И ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА Н. А. НЕКРАСОВА В КИТАЕ

Имя великого поэта русской революционной демократии Николая Алексеевича Некрасова пользуется большой известностью не только в советской стране, но и далеко за ее пределами. Мировое значение поэзии Некрасова заслуживает особого изучения.

В начале XX века русская литература все больше и больше стала проникать в Китай. В 1903 году вышел на китайском языке перевод «Капитанской дочки» Пушкина. В 1907 году были переведены «Герой нашего времени» Лермонтова, «Черный монах» Чехова, «Каин и Артем» Горького. В этом же году немецкий миссионер Генар с согласия Льва Толстого перевел на китайский язык его «Религиозные рассказы». В 1914 году было переведено «Воскресенье» Толстого.¹ В 1915 году в прогрессивном журнале «Синциньнянь» («Новая молодежь») была переведена повесть Тургенева «Вешние воды». Вот неполный перечень самых ранних переводов русской литературы на китайский язык.

Можно с полным основанием сказать, что из всей мировой литературы самой большой популярностью пользуется в Китае русская классическая и советская литература.

В статье «Приветствия литературные связи Китая и России» великий китайский писатель Лу Синь пишет: «Русская литература раскрыла перед нами прекрасную душу угнетенного, его страдания, его борьбу... Разве мы не знали, что Российская империя вела агрессивную политику в Китае, но из ее литературы мы поняли самое важное, что в мире существуют два класса — угнетатели и угнетенные... тогда это явилось величайшим открытием, равным открытию огня, когда первобытные люди научились варить себе пищу, когда мрак ночи осветился ярким пламенем».²

В 1907 году Лу Синь написал большую критическую статью «О демонической силе поэзии»,³ в которой только что начинавший свою литературную деятельность писатель дал обзорную характеристику революционного направления в европейской романтической поэзии, полной решимости сопротивления, жажды действия и борьбы. В этой статье Лу Синь впервые познакомил китайских читателей с творчеством Пушкина и Лермонтова, дал высокую оценку художественного таланта Гоголя и Короленко. Лу Синь — великий национальный писатель, но он учился у корифеев мировой литературы.

Трудно сейчас установить точно, когда Китай узнал впервые Некрасова. Но какие данные помогают приблизительно установить это. В ноябре 1920 года литературовед и переводчик Чжоу Цзо-жэнь читал лекцию на тему «Литературная Россия и Китай» в Пекинском педагогическом и медицинском институтах.⁴ В этой лекции он дает обзорную характеристику русской литературы от Ломоносова и Сумарокова до Чехова и Горького. Среди множества имен знаменитых русских писателей, таких как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Л. Толстой, Короленко, Успенский, Салтыков-Щедрин, им не было упомянуто имя Некрасова. Этот факт дает нам основание предполагать, что до 1920 года в Китае Некрасов еще не был известен.

В 1921—1922 годах видный китайский революционер, один из руководителей китайской компартии, литературный критик и переводчик Цюй Цю-бо во время пре-

¹ Обо всем этом см. статью Гэ Бао-цюаня «О литературном наследстве Л. Н. Толстого» (газета «Дружба», 1955, 20 ноября) или его же статью «Произведения Достоевского в Китае». Журнал: «Ивэнь», 1956, № 4.

² Лу Синь, Полное собрание сочинений, т. 5, 1938, стр. 53. Здесь и ниже указываются издания на китайском языке.

³ Лу Синь, Полное собрание сочинений, т. 1. Пекин, 1957, стр. 194.

⁴ Полный текст лекции напечатан в журнале «Синциньнянь» («Новая молодежь»), 1921, кн. 8, № 5, январь.

бывания в СССР написал историю русской литературы, которая носит название: «Русская литература до Октябрьской революции».¹ В 17-й главе под названием «Русская поэзия (I)» он писал о Некрасове:

«Во время особенно интенсивного подъема народного движения читатели несколько недоверчиво относились к стихам и из поэтов признавали только Некрасова. Очевидно, потому что он больше других умел выразить „жалобы гражданина“.

«Некрасов,— продолжает он,— „певец народного горя“, всю жизнь страдал от нужды, именно поэтому ему исключительно близко горе народа. В 40—50-е годы, когда еще не было упразднено крепостничество, Некрасов испытывал горе не только как поэт, но и как гражданин. Тогда он сказал: „То было, по правде, не время для писания, ведь кругом было пусто“. Но на деле он выражал огромное сочувствие своему народу и безграничное неудовлетворение русской мыслью, которая, по словам Некрасова, на горе народа могла ответить только полустоном. После крестьянской реформы в русском обществе усилились надежды, голос Некрасова прозвучал еще громче:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!».

Далее Цюй Цю-бо пишет: «Поэт ясно понимает, что освобождение крепостных еще не означает конца несчастий народа, ибо „на место цепей крепостных было придумано много иных“. Как представитель шестидесятников он питает глубокое сочувствие к крепостным и осуждает дворянскую молодежь за неспособность к действию. Эти „лишние люди“ стараются приобрести личный покой и благополучие, а приобретая, тратят жизнь на мелочи, на погоню за модой, за развлечениями в свете, воображая себя при этом героями общества». Таких людей Цюй Цю-бо находит в стихотворениях «Размышления у парадного подъезда» и «Саша».

По мнению Цюй Цю-бо, Некрасов верит в то, что только среди крестьян появится новая сила, способная идти на жертву за дело народа.

Не бездарна та природа,
Не погиб еще тот край,
Что выводит из народа
Столько славных то-и-знай.

Таково будущее народа, но сейчас —

Мало слов, а горя — реченька,
Горя — реченька бездонная!..

Цюй Цю-бо совершенно правильно видит в Некрасове прежде всего крестьянского поэта, который все свои надежды связывал с судьбой народа. В то же время он много внимания уделяет анализу образов «лишних людей», дворянской молодежи, хотя по сравнению с другими писателями в творчестве Некрасова они не занимают большого места. Очевидно, это потому, что пламенный революционер Цюй Цю-бо хотел оказать влияние на современную ему молодежь Китая, призывая ее к действию и борьбе.

В 1924 году в Шанхае вышла книга известного историка литературы, нынешнего заместителя министра культуры КНР проф. Чжэн Чжэнь-до «Очерки русской литературы». В предисловии Чжэн Чжэнь-до пишет: «Русская литература по сравнению с литературой передовой Англии, Германии, Франции и других стран действительно является очень молодой, но дух ее очень зрел, содержание ее очень богато. Вся история ее расцвета занимает до настоящего времени лишь один век, но яркий свет ее так сильно сияет в небе, что даже заслонил все звезды современной литературы, сделал их бледными.

Полвека тому назад русская литература совсем не привлекала внимание мира, но немного спустя ее художественные произведения, как бурные волны, нахлынули в Англию, Германию, Францию и другие передовые страны. Один из ее поклонников Фердинанд Брюнетьер говорил, что было время, когда русская литература была так распространена, что по одному желтому переплету в руках француза можно было безошибочно сказать: он читает роман какого-нибудь русского писателя. В Англии, Америке дело не дошло до такой степени, но люди там также преклонялись перед произведениями Толстого, Горького, Чехова. В Японии увлечение русской литературой продолжается до сих пор. В современном Китае русская литература больше, чем литература любой другой страны, привлекает внимание.

¹ Цюй Цю-бо, Собрание сочинений, т. 2, Пекин, 1953, стр. 461—538.

Редкий успех русской литературы неслучаен. Ее правдивый и гуманный дух позволил ей открыть до этого никем не тронутые области в литературе. Это важнейшая причина завоевания сочувствия и симпатии людей».¹

В 7-й главе под заглавием «Некрасов и его современники» Чжэн Чжэнь-до пишет: «Некрасов — великий поэт, живший в одну эпоху с такими писателями-прозаиками, как Тургенев, Гончаров и другие». Далее следует краткое изложение биографии поэта, в конце которого автор дает оценку творчеству Некрасова: «В декабре 1877 (по старому стилю) умер поэт. Несколько тысяч человек, среди них большинство составляли студенты, участвовали в похоронной процессии. У могилы поэта начался горячий спор о том, так ли велик Некрасов, как Пушкин и Лермонтов. Некрасов — великий поэт. Это неопровержимый факт. Некрасов назвал свою музу „музой мести и печали“. Это очень верные слова. Пессимизм Некрасова отличается от пессимизма других поэтов. Хотя он и рисовал бедствия народных масс России, но он внушает читателю не разочарование, а возмущение. Перед лицом горя и печали он не склоняет голову, а идет на борьбу с ними, добываясь победы. Почти все его стихи повествуют о крестьянах и их горестях. Любовь его к народу красной нитью проходит через все его произведения. Хотя иногда проскальзывает у него мотив печали, но это встречается в его произведениях не так часто. Самые знаменитые его произведения: „Мороз, Красный нос“, „Крестьянские дети“. Его стихотворения стали достоянием всей России. Его читает не только интеллигенция, но и самые бедные крестьяне. Пушкина легко понимают только образованные, зато стихи Некрасова понимают люди полуграмотные и их эти стихи трогают. Некрасов поистине народный поэт, пользующийся самым большим признанием».

Из этого видно, что поэма «Кому на Руси жить хорошо» еще не была известна в это время в Китае.

Имя Некрасова было упомянуто Лу Синем в 1926 году в его «Кратком введении» к отдельному изданию перевода на китайский язык «Бедных людей» Достоевского. Он пишет: „Бедные люди“ были написаны в 1845 г. и вышли в свет в следующем году. Это первое и сразу всеми принятое произведение автора. Григорович и Некрасов были от него в восторге. Белинский заслуженно хвалил его».²

В 1933 году в Шанхае вышла книга «Русская литература». Автор ее Вань Пин.

Характерную черту русской литературы автор этой книги видит «в оппозиции правящим кругам, в духе борьбы. Вся русская литература XIX в. продолжала развивать эту особенность».

В 11-й главе этой книги «Поэзия эпохи прозы» автор писал о Некрасове и назвал главные его произведения «Кому на Руси жить хорошо», «Мороз, Красный нос», «Русские женщины» и «Размышления у парадного подъезда».

Первый перевод Некрасова был сделан в Китае в 1936 году. Гао Хань перевел с английского языка поэму Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (переводчик с русского на английский — Ж. Д. Соушис). Перевод этой поэмы сделан на китайский язык в двух томах и носит название «Кому живется весело и вольготно на Руси». В 1-м томе помещается предисловие, написанное переводчиком, где он дает краткий обзор жизни Некрасова, определяет его место в русской и мировой литературе. Дальше переводчик говорит:

«Мир всегда так печально мрачен, жесток до проклятия. Он хочет силой и жестокостью причинить людям горе, подавить их недовольство. Но правдивые поэты всегда самоотверженно пророчествуют миру и в народных массах зажигают никогда не угасающий огонь

И русские
Крепко спят,
Но еще незажженная искра
Таится в их сердцах.
Они проснутся без призыва,
Сами пойдут вперед.
Каждый полон пафоса самоотвержения,
Они сомкнут свои ряды
В невиданную силу,
Полные храбростью бесконечной,
Они будут сражаться до последнего мига.

Это дословный перевод на русский язык переведенных на китайский некрасовских строк:

Русь не шелохнется,
Русь — как убитая!
А загорелась в ней
Искра сокрытая —

¹ Чжен Чжэнь-до. Очерки истории русской литературы, Шанхай. 1924.

² Лу Синь, Полное собрание сочинений, т. 7, 1938, стр. 460.

Встали — небужены
Вышли — непрошены
Жита по зернышку
Горы nanoшены!

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Далее переводчик следующими словами заканчивает свое предисловие: «Да, сражаться до последнего мига!»

«Свой перевод этой поэмы посвящаю, как великую боевую песню, бойцам, героически ведущим тяжелую борьбу в настоящее время за жизнь, за свет и надежду на будущее».

Это было время, когда японские империалисты готовились к агрессивной войне в еще больших масштабах, когда гоминдановская реакция, стоящая у власти, собиралась продать Китай японским милитаристам и начать террор против всех прогрессивных сил, и, наконец, это было время, когда все прогрессивные силы во главе с Коммунистической партией сплачивали ряды, шли на смертный бой за независимость, за демократию.

В августе 1954 года в Пекине издательство «Жэньминьвэнсюе» («Народная литература») выпустило перевод «Кому на Руси жить хорошо» на китайский язык, сделанный переводчиком Чу Ту-наном с английского перевода Соушиса, носящий и на этот раз название «Кому живется весело и вольготно на Руси». В кратком послесловии переводчик заявляет о том, что эту поэму он перевел еще до начала антияпонской войны, то есть до 1937 года.

В 1956 году в Пекине была выпущена отдельная книга «Мороз, Красный нос» в переводе Вей Хань-ну, сделанном с русского языка.

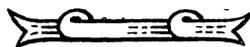
Благодаря революционному духу своей поэзии и поэтическому мастерству Некрасов обрел учеников и среди современных китайских поэтов. Китайский поэт Тянь Зянь в одном письме на вопрос читателя — какие зарубежные поэты имели на него влияние, пишет, что в 1935 году в Шанхае он начал читать Маяковского, революционный дух которого воодушевлял его. Кроме Маяковского, тогда имели на него влияние Некрасов и венгерский поэт Петефи.

О Некрасове пишут и сейчас. Например, в журнале «Шикань» («Поэзия») в № 3 за 1957 год помещается стихотворение Янь Чен, написанное поэтом после посещения дома-музея Некрасова в Ленинграде. А в журнале «Вэнь-июэбао» («Литературный ежемесячник») в декабрьском номере 1957 года помещается статья китайского писателя Динь И, посвященная Ленинградскому музею Некрасова. В этих работах дается высокая оценка Некрасова как поэта-гражданина.

Какие же общие выводы надо сделать из сказанного? Читатель видит, что Некрасов пришел в китайскую литературоведческую науку, если можно так выразиться, с некоторым опозданием: уже после Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого и Тургенева. Причины этого своеобразного опоздания, вероятно, кроются в характерной особенности некрасовского творчества: с одной стороны, оно несет в себе чрезвычайно высокое общечеловеческое содержание, а с другой, оно предельно национально. И вот этот ярко выраженный национальный колорит его до какой-то степени затрудняет работу переводчика. Следовательно, основная задача, которая стоит сейчас перед переводчиками творчества Некрасова, заключается в том, чтобы найти в китайском языке слова и образы, способные передать основные оттенки национального колорита поэзии Некрасова. Большинство произведений Некрасова еще не переведено. Китайским литературоведам и переводчикам предстоит ответственная и большая работа, в которой они ждут помощи от своих советских коллег.

Мы видим, что начиная приблизительно с 1921 года (года столетнего юбилея со дня рождения Некрасова) китайские критики систематически изучают творчество великого поэта. Возможно, что высказывания китайских литературоведов о Некрасове современному советскому читателю могут показаться декларативными, слишком общими. Однако необходимо помнить: как раз на 20-е годы приходится начало великого обновления китайской литературы. И подобно тому, как в жизни пробудился гнев протеста против старого феодального уклада, в литературе пробудился такой же протест против созерцательности, отвлеченности и вычурности. И в этих условиях китайская критика, естественно, должна была обратить внимание читателя на самое главное в поэзии Некрасова — на ее действительность, ее гражданскую направленность. Надо было показать, что новое направление в нашей литературе беспочвенно. И поэтому то, что в России, быть может, звучит декларативно, в Китае сыграло бесспорно положительную роль.

Сейчас наступило время перейти от публицистического к исторически-конкретному изучению творчества Некрасова, к изучению Некрасова в свете ленинского учения о трех этапах развития освободительного движения в России. Можно надеяться, что китайское литературоведение сумеет справиться с решением этой важной задачи.



ПУШКИН НА БЕНГАЛЬСКОМ ЯЗЫКЕ

Недавно в Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР была прислана из Индии книга переводов произведений Пушкина на бенгальский язык «Котхагуччо А. С. Пушкин» (Повести А. С. Пушкина), вышедшая в издательстве «Истерн трэдинг компани» (Калькутта, 1957).

В книгу вошли следующие произведения поэта: «Арап Петра Великого», «Роман в письмах», «Кирджали» и «Пиковая дама».

В трогательной дарственной надписи переводчика этой книги Шунилья Бхоттачарджо, сделанной на русском языке, говорится: «Этот скромный бенгальский перевод четырех романов великого русского писателя А. С. Пушкина посвящается бессмертной памяти индийско-советской дружбы».

С Шунилем Бхоттачарджо я познакомилась в Калькутте во время пребывания там в 1956—1957 годах. Однажды ко мне обратилась группа молодых бенгальцев с просьбой помочь им в изучении русского языка. Они сообщили, что при Западно-бенгальском отделении индо-советского общества есть «русские классы», которые они регулярно посещают, но что им трудно дается русская фонетика. Шуниль оказался преподавателем русского языка в этих классах. Русским языком он начал заниматься несколько лет тому назад и в течение этого периода настолько хорошо овладел предметом, что смог приняться за его преподавание. Впрочем, преподавание не является его основной профессией. Шуниль — простой конторский служащий, но он, как и многие из его учеников-бенгальцев, среди которых — люди самых различных профессий и возрастов, является горячим поклонником Советского Союза, его культуры и литературы.

Западно-бенгальское отделение индо-советского общества, членом которого состоит Шуниль Бхоттачарджо, представляет массовую организацию. Во главе этой организации стоят вице-канцлер Калькуттского университета профессор Нирммолькумар Сидханто, профессор политической экономики Калькуттского университета доктор Дхирендронатх Сен, писатели Моюдж Бошу и Сачин Сен Гупто, общественные деятели Хирендронатх Мукерджи и Вивеканондо Мукерджи, а основным ядром ее является молодежь, получившая образование уже в новой, свободной от колониального порабощения Индии. Отделение поддерживает тесную связь с издательством «Истерн трэдинг компани», где имеется группа работников, специализирующихся в изучении русской литературы. Группа подготовила и издала книгу рассказов Л. Н. Толстого, перевод которых на хинди и бенгали выполнен безупречно.

«Истерн трэдинг компани» в лице издателя Дебипрошада Мукхопадхья и руководителя Приёдорши Бондопадхья всемерно поощряет таких молодых переводчиков, как Шуниль Бхоттачарджо, оказывая им большую помощь. Можно сказать, что появившиеся на бенгали «Повести А. С. Пушкина» — это не только личный успех Шунилья, но и успех бенгальской переводной литературы, успех, обусловленный в значительной мере теплой дружественной атмосферой, которая царит в индо-советском обществе и издательстве «Истерн трэдинг компани» в Калькутте.

Значение книги Шунилья Бхоттачарджо состоит в том, что она является первым переводом прозаических произведений А. С. Пушкина на бенгали.

Несколько ранее непосредственно с русского на бенгальский язык были переведены два стихотворения поэта — «Поедание в Сибирь» и «Памятник», выполненные литературоведом профессором Нирендронатхом Раем.

Оба стихотворения были опубликованы в прогрессивном журнале Бенгалии «Пориной» («Обозрение») и газете «Свадхината».

Конечно, это не означает, что с творчеством великого русского поэта бенгальская общественность познакомилась только в самое последнее время. В Бенгалии произведения Пушкина были известны еще в начале XX века, но исключительно в английских переводах. И неслучайно имя Пушкина неоднократно упоминается в ряде работ бенгальских критиков и историков литературы. Так, например, профессор Калькуттского университета Шри Шукумар Сен среди европейских писателей, оказавших влияние на развитие бенгальского рассказа, называет рядом с Проспером Мериме

и «русского поэта Александра Пушкина». Другой литературовед Джохорлал Бошу, раскрывая острые социальные конфликты в романе «Чоритрохин» Шоротчондро Чоттопадхая, сравнивает этот роман с романом «Дубровский» знаменитого русского поэта Пушкина». О Пушкине говорит видный критик и переводчик Гири Чокроборти в статье «Дореволюционная литература»: «Главным создателем русской литературы был Александр Пушкин. Пушкин начал писать после эпохи Наполеона. В молодости, будучи на государственной службе, он отправился на Кавказ. Его потрясли естественные красоты Кавказа. Пушкин был одновременно поэтом и писателем, им написано много повестей. Он пользовался большой популярностью среди народа. Волею злосчастной судьбы в возрасте 38 лет Пушкин был убит на дуэли».

Но как бы ни была осведомлена бенгальская общественность о великом русском поэте, переводы Нирендронатха Рая и Шунили Бхоттачарджо кладут начало подлинного изучения Пушкина в Бенгалии и открывают богатые перспективы ознакомления с его творчеством массового бенгальского читателя.

Книгу «Котхагуччо» Шуниль Бхоттачарджо снабдил небольшой вступительной статьей, в которой дал краткие биографические сведения о Пушкине и сжатую характеристику публикуемых произведений. Материалом для этого ему послужили «Примечания» к «Сочинениям А. С. Пушкина в трех томах» (М., 1954). В статье автор указывает, что все четыре произведения взяты им из этого же источника и переведены непосредственно с русского языка. Выбор произведений для перевода был сделан Шунилем Бхоттачарджо, видимо, случайно. Сам же перевод выполнен довольно точно, без каких-либо значительных отступлений от оригинала. Транскрипция русских имен дана правильно и последовательно выдержана во всей книге. Пояснение отдельных слов и выражений заимствуется главным образом из «Примечаний» к русскому изданию («блинник», «французская мука», «некрасовцы», «бешлык» и т. д.).

Ряд русских слов, не имеющих эквивалента в бенгальском языке, Шуниль Бхоттачарджо пытается истолковать самостоятельно. Приведем некоторые из его толкований: голубушка — «голубка — ласковое обращение», арап — «негр», вельможа — «известный и влиятельный помещик», сударыня — «уважаемая и почтенная женщина», стрелец — «название воина в древней России», окольный — «представитель высшей феодальной знати», ремень — «разновидность вьющегося растения, произрастающего в Поволжье, используется для приготовления различных лекарств». При объяснении фамилий Простаковы и Скотинины («Роман в письмах») дана справка о Фонвизине и его комедии «Недоросль». Однако Шуниль Бхоттачарджо не смог объяснить все русские слова, данные им в бенгальской транскрипции, как например «душегрейка», «сарафан», «верста».

Приветствуя выход в свет первого перевода прозы А. С. Пушкина на бенгальском языке, мы от души поздравляем наших друзей-бенгальцев с успехом и надеемся, что это хорошее начало будет закреплено и продолжено.



ПУШКИН И НАУКА ЕГО ВРЕМЕНИ

Совершенствование методов анализа и приемов исследования является актуальной проблемой во всех областях научной работы. Поэтому особый интерес представляют те труды, которые открывают новые возможности для той или другой отрасли науки, дают новый критерий для оценки тех или иных фактов и событий. Именно к таким трудам и принадлежит статья М. П. Алексеева «Пушкин и наука его времени».¹ Эта статья безусловно заинтересует не только историков русской литературы, но и более широкий круг исследователей-гуманитаров, всех тех, кто в той или иной степени занимается вопросами, имеющими отношение к истории русской культуры.

Автор приводит обширный материал, характеризующий отношение Пушкина к науке его времени. Еще Ф. М. Достоевский в речи на открытии памятника Пушкину в июне 1880 года говорил о «всемирной отзывчивости» поэта. На исключительную разносторонность Пушкина указывал и В. Я. Брюсов (см. книгу «Мой Пушкин»). Работа М. П. Алексеева, основанная на привлечении данных из области точных наук, раскрывает энциклопедическую образованность Пушкина, его неустанный интерес к самым различным отраслям человеческого знания.

Попытаемся подвести некоторые итоги статьи, представляющей значительный вклад в советское пушкиноведение, и вместе с тем выяснить общие, принципиальные методы научной аргументации автора. Значительное расширение рамок научного исследования, широкое привлечение данных развития науки для выяснения и уточнения историко-литературных проблем, предпринятое в статье, указывает новый путь для углубленных исследований в области гуманитарных наук. Правда, отдельные факты и события из смежных областей культуры иногда упоминались разными авторами ранее. Однако не случайное, а *последовательное* применение этого способа исследования составляет новаторскую сущность статьи М. П. Алексеева, научный пафос которой и состоит в разрушении искусственных перегородок и вредного самоограничения, существующих при изучении истории русской культуры и, в частности, истории русской литературы.

Помимо большого позитивного научного результата, ценность работы М. П. Алексеева заключается в том, что она наводит на мысль о назревшей, насыщенной необходимости создания капитальных, синтезирующих трудов по истории русской культуры. В этом отношении особый интерес вызывает восьмой раздел, в котором М. П. Алексеев справедливо жалеет о том, что «„культуроведение“ как сложный комплекс разнородных сведений, относящихся к какой-либо исторической эпохе, не имеет сколько-нибудь ясных очертаний вспомогательной исторической дисциплины» (стр. 101).

Полностью соглашаясь с данной постановкой вопроса, укажем, что не только культуроведение должно стать вспомогательной исторической дисциплиной и обрести свои границы (конечно, эти границы будут различны для различных исторических эпох), но, кроме того, необходимо создать монументальную историю русской культуры. Эта общая история русской культуры будет иметь самостоятельное значение и вместе с тем играть подсобную роль для изучения развития отдельных отраслей культуры. Предпосылки для подобного синтезирующего труда уже созданы усилиями многих поколений наших ученых-гуманитаров; особенно много сделано в этой области за 40 лет Советской власти. В последние десятилетия опубликованы капитальные труды по различным разделам истории русской культуры (так, например, десяти томная история русской литературы, изданная Академией наук СССР, работы по истории русской науки и т. д.). Черпая материалы из истории, истории науки, экономики, литературы, архитектуры, живописи, музыки, прикладных искусств и т. д., историки общей культуры будут, в свою очередь, способствовать дальнейшему обогащению каждой из этих дисциплин, связывая и соотнося их достижения с другими областями культуры.

¹ М. П. Алексеев. Пушкин и наука его времени (Разыскания и этюды). «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 9—125.

С этой точки зрения статья М. П. Алексеева является образцом того, как следует применять «культуроведческий» метод при изучении истории русской литературы. Пожалуй, наиболее яркий пример использования этого метода представляет анализ стихотворения Пушкина «Движение», которому посвящена большая часть третьего раздела статьи. Автор не ограничивается тем, что устанавливает эпиграмматическую направленность этого произведения Пушкина против русских шеллингианцев (в частности, против В. Ф. Одоевского, опубликовавшего в четвертой части альманаха «Мнемозина» статью «Секта идеалистико-элеатическая»), но и делает философский экскурс, в котором рассматривает эволюцию понятия движения у различных мыслителей, приводит различные трактовки этого понятия в истории мировой культуры, начиная от философских систем древней Греции и кончая разбором соответствующих формулировок из философских тетрадей В. И. Ленина. Приведенный обзор дает возможность уяснить истинную значимость этого, казалось бы на первый взгляд и не особенно приметного, произведения Пушкина, помогает определить и рассмотреть место этого небольшого стихотворения в историко-философской перспективе. В результате подробного, аргументированного анализа М. П. Алексеев приходит к вполне обоснованному и справедливому заключению, что «несмотря на свой лаконизм, „Движение“ Пушкина воспроизводит, в сущности, в характерных образах и примерах целую историю европейской науки и наиболее важные этапы ее развития от древней Греции до итальянского Возрождения, намечает будущую научную проблематику, ставит один из самых существенных вопросов гносеологии» (стр. 51).

Если внимательно проанализировать способ научной аргументации М. П. Алексеева, то условно можно выделить три основных методических приема, с помощью которых он достигает успеха в своем исследовании.

1. Привлечение обширного материала из истории русской науки и философии.

Автор ссылается на многочисленные периодические издания пушкинского времени, на эпистолярные и мемуарные свидетельства современников, на специальные труды по истории русской науки, на монографии, посвященные деятельности русских ученых. Четвертый раздел статьи, трактующий в основном взаимоотношения Пушкина с крупным ученым, изобретателем электромагнитного телеграфа в России П. Л. Шиллингом, вводит читателя в курс научных интересов Пушкина, увлекательно раскрывает перед нами еще одну малозвестную страницу из биографии великого поэта.

Анализируя пушкинский рисунок на одном из его черновиков («ШЗарц ищет филос<офского> камня»), М. П. Алексеев высказывает предположение, что Пушкин изобразил модель первого электродвигателя Б. С. Якоби, о котором сообщалось в печати уже в 1835 году.

О пристальном внимании Пушкина к научным проблемам, как справедливо замечает автор, можно судить и из факта привлечения им к сотрудничеству в «Современнике» П. Б. Козловского: «Уже в первом томе своего журнала Пушкин поместил статью Козловского „Разбор парижского математического ежегодника на 1836 год“, в третьем томе — его же статью о теории вероятностей, которая и раньше уже интересовала поэта; наконец, накануне своей гибели Пушкин заказал ему и третью статью — о паровых машинах. Выбор всех этих тем чрезвычайно характерен: верное чутье журналиста подсказывало Пушкину, что именно эти статьи должны привлечь к себе внимание» (стр. 123).

Тематика статей П. Б. Козловского свидетельствует о стремлении Пушкина привлечь внимание читателей к проблемам точных наук.¹

Данные об отношении Пушкина к П. Л. Шиллингу, Б. С. Якоби, П. Б. Козловскому в какой-то степени по-новому освещают облик поэта. Исследователи должны использовать и развить дальше начин М. П. Алексеева. Ведь, несмотря на то, что о Пушкине написано большое количество работ, в его биографии и до сего времени остаются белые пятна, остаются неисследованными или мало исследованными взаимоотношения поэта с рядом его современников. К примеру сказать, в специальной литературе очень скупо освещен вопрос о взаимоотношениях Пушкина с А. И. Тургеневым. Между тем этот вопрос имеет непосредственное отношение к проблеме «Пушкин и наука его времени». А. И. Тургенев был энциклопедически образованным человеком, который с напряженным и пристальным вниманием следил за развитием точных наук, философии, литературы, театра, словом, за всеми сторонами духовной и материальной культуры в странах Западной Европы. Его дневники, которые он вел изо дня в день, из года в год во время своих странствий по Германии, Франции, Англии, Италии и Швейцарии, пестрят многочисленными записями о различных технических достижениях и научных открытиях. Нет сомнения, что во время своих приездов в Россию А. И. Тургенев рассказывал друзьям о том, что он видел и слышал во время

¹ В этой связи хотелось бы напомнить, что интересные сведения об этом сотрудничестве пушкинского «Современника» приведены во второй главе диссертации В. В. Ерофеева «„Современник“ Пушкина в журнально-литературном движении 30-х годов XIX века» (1952), к сожалению, до сих пор неопубликованной.

своих путешествий. С большой долей вероятности можно предположить, что о многих последних достижениях западноевропейской науки Пушкин узнавал во время своих встреч с А. И. Тургеневым. Недаром, когда Пушкин стал издателем журнала «Современник», он просил их общего друга П. А. Вяземского передать А. И. Тургеневу, что он ждет его корреспонденций из Парижа для помещения в «Современнике».

2. Сопоставление фактов и событий из истории русской культуры с аналогичными явлениями из истории мировой культуры.

В этой связи следует особо отметить те места из работы М. П. Алексеева, где указывается на диаметрально противоположную трактовку вопроса о соотношении литературы и науки в эстетике французских просветителей XVIII века и в эстетических воззрениях немецких философов-идеалистов конца XVIII века. Ссылаясь на последние работы в этой области Ральфа Крама, Маржори Николсон, Карла Грабо и других ученых, автор останавливается на трактовке этого интересного вопроса представителями западноевропейской культуры.

Приведя слова Пушкина о том, что «восторг исключает спокойствие — необходимое условие прекрасного», М. П. Алексеев справедливо заключает, что в этой формулировке Пушкин следует за французскими просветителями. Однако трудно согласиться с автором, что возникновение этого взгляда следует отнести еще к лицейским годам. Автор пишет: «Тем не менее по основному вопросу, затронутому Дельвигом в его стихотворении 1814 года, о противоположностях научного и поэтического мышления Пушкин не раз высказывался в смысле, противоположном Дельвигу, и у нас есть все основания думать, что еще в лицейские годы Пушкин сохранял самостоятельное суждение по этому поводу» (стр. 21). Обосновывая это предположение, М. П. Алексеев ссылается на рукописи и произведения Пушкина, которые датируются 1826—1828 годами. Но разве ссылкой на эти годы можно обосновывать лицейские взгляды Пушкина? Кроме того, изменения оценки Пушкиным поэзии Ломоносова, о чем пишет несколько ниже в своей статье автор, заставляет думать, что вряд ли по вопросу об отношении литературы и науки у Пушкина было одно и то же, неизменное мнение от лицейских лет до его творческой зрелости.

Не соглашаясь с некоторыми частными утверждениями, мы тем не менее считаем, что основные выводы рецензируемой статьи являются бесспорными. Попутно исследователь делает множество интересных наблюдений. Таково, например, сближение поэзии Радищева и его последователей с поэзией английских поэтов-ньютоналинцев.

3. Расшифровка историко-литературных реалий и уточнение первоначальных значений соответствующих им понятий.

Шестой раздел статьи, посвященный детальному разбору «Пиковой дамы», является прекрасным образцом историко-литературного комментария. Опровергая псевдоисторические объяснения (в частности, объяснения понятия «гальванический» в Путеводителе по Пушкину¹), М. П. Алексеев вскрывает истинное значение многих реалий, встречающихся в тексте «Пиковой дамы». Так, например, исследуется значение слова «рулетка», семантика которого претерпела в дальнейшем существенное изменение, и т. д.

Полемизируя со статьей М. Гершензона о «Пиковой даме», автор показывает, что описание спальни графини в третьей главе «Пиковой дамы» является не художественным просчетом Пушкина, а, напротив, представляет воплощение «тончайшего авторского замысла. В этом описании нет ни одной ненужной подробности, ни одного лишнего слова: они согласованы между собой до конца. Весь рассказ Томского о графине, воспламенивший воображение Германна и потому удержавшийся в его памяти во всех деталях, получает в этом месте повести свое реальное подтверждение: каждая вещь комнаты свидетельствует о том или ином событии в жизни графини... Все вещи, украшавшие спальню, свидетельствовали прежде всего о Париже XVIII века: полинялые штофные кресла с „сошедшей позолотою“, китайские обои на стенах, портреты, писанные „в Париже“ Виже Лебрен. Но этих подробностей Пушкину показалось недостаточно, и он добавил: „По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Легоу, коробочки, рулетки, вѣера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом“» (стр. 80)

М. П. Алексеев справедливо замечает, что в этом описании чувствуется «инженерный» взгляд Германна. Исследователь напоминает, что Пушкин был лично знаком с «рядом инженерных офицеров» (А. И. Дельвиг, Э. И. Губер и т. д.), черты которых и послужили Пушкину материалом для создания образа Германна. Такое раскрытие реалий дает возможность глубже вникнуть в содержание «Пиковой дамы».

Седьмой и восьмой разделы статьи посвящены сопоставлению фактов быстрого развития русского дорожного дела в 30-е годы XIX века и отражению этого процесса в творчестве Пушкина и других поэтов того времени. М. П. Алексеев внима-

¹ См.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VI. Путеводитель по Пушкину, изд. «Красной нивы», М.—Л., 1931.

тельно разбирает XXXIII строфу седьмой главы «Евгения Онегина», в которой поэт пишет о грядущем русском техническом прогрессе. Говоря о первой строке («Когда (благодаря просвещению)»), М. П. Алексеев, ссылаясь на письмо Бенкендорфа министру народного просвещения от 7 февраля 1832 года, указывает, что слово «просвещение» в те годы было на подозрении у правительства, являясь иногда синонимом слова «свобода». Автор останавливается на упомянутых Пушкиным философических таблицах и разъясняет, как воспринималась в России книга автора этих таблиц Шарля Дюпена «О производительных и торговых силах Франции», приведены отрывки Н. А. Полевого и переводчика этой книги на русский язык Н. И. Розанова, которые считали особой заслугой Дюпена его агитацию за всеобщее обучение. Приведя тексты из «Московского телеграфа» о строительстве всяких мостов, а также подземной дороги, М. П. Алексеев заключает: «...картина технических усовершенствованных средств сообщения в будущей России, изображенная Пушкиным, представлялась ему вполне реальной и осуществимой и лишена каких бы то ни было утопических черт» (стр. 100).

Как пишет М. П. Алексеев, об интересе Пушкина к «дорожной теме» свидетельствует и статья М. С. Волкова в защиту устройства железных дорог в России. Эта статья была прислана для помещения в пушкинском «Современнике». Пушкин в письме к В. Ф. Одоевскому дал положительный отзыв о статье М. С. Волкова, хотя, боясь резкого недовольствия властей (среди высших правительственных чиновников была сильная партия противников строительства железных дорог в России), не рискнул напечатать ее в журнале.

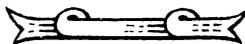
Исследователь ставит интересный вопрос «о возможности пополнения поэтической лексики из создававшегося в те же годы фонда русской научной или технической терминологии» (стр. 103). Он приводит разнообразный по своему охвату материал из дневников, писем, журнальных статей, а также стихотворений поэтов Е. А. Баратынского, А. И. Полежаева, П. А. Вяземского, Ф. Н. Глинки, Н. М. Языкова, Н. П. Огарева и др. Из обозрения этого материала видно, что русская поэзия, наравне с журналистикой и эпистолярным жанром, быстро и охотно осваивала технические термины. Не ограничиваясь данными русской поэзии, М. П. Алексеев привлекает для сопоставления соответствующие материалы из западноевропейской поэзии. Ссылаясь на работы Эллиота М. Гранта, Ральфа Крама и Ф. Фробениуса, автор приходит к выводу, «что русская поэзия скорее и легче откликнулась на разнообразные явления технического прогресса, укоренявшиеся в быту 20—30-х годов; XXXIII строфа седьмой главы „Евгения Онегина“, с бодрым и уверенным тоном ее технических предвидений, не имея сколько-нибудь значительных аналогий в западноевропейской поэзии тех же лет, не оставалась вовсе одинокой в русской литературе» (стр. 104).

Изучение вопроса об отражении технического прогресса в литературе наглядно показывает, что рассмотренные нами три основных методических приема лишь условно отделены друг от друга. В статье М. П. Алексеева они часто применяются совместно в общем ходе исследования.

Конечно, применение «культуроведческого» метода требует широкой эрудиции автора; разносторонность интересов М. П. Алексеева выступает особенно отчетливо в этой его статье.

Помимо общего методического значения, новая работа М. П. Алексеева представляет большой интерес для всестороннего освещения творческого облика Пушкина. Если ранее стремление Пушкина «в просвещении стать с веком наравне» трактовалось ограничительно (имелись в виду лишь гуманитарные науки), то теперь, после разысканий М. П. Алексеева, следует считать, что Пушкин в этом известном афористическом стихе подразумевал и точные науки, полагая знакомство с ними необходимым для каждого образованного человека своего времени. В доказательство этой точки зрения автор приводит большое количество аргументов: гипотеза о знании Пушкиным геометрической теории Лобачевского, всесторонняя оценка научных заслуг Ломоносова, интерес к астрономии, встречи с П. Л. Шиллингом, следы знакомства Пушкина с рядом научных проблем своего времени в произведениях поэта и т. д. Пушкин не только хотел, но и действительно стал в просвещении «с веком наравне».

Исследование М. П. Алексеева по-новому раскрывает облик Пушкина, пушкинское понимание просвещения, неудержимую тягу поэта к самым различным отраслям человеческого знания,— это исследование имеет большое значение с точки зрения познавательной, научно-методической и воспитательной.



О СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ И. А. БУНИНА

До недавнего времени история русской литературы начала XX века выглядела несколько обедненной и однолинейной. Незаслуженно были преданы забвению такие писатели, как Л. Андреев, И. Бунин и другие. Да и сейчас еще нередко литературный процесс XX века представляется упрощенно: только как борьба двух сил. С одной стороны — Горький и его соратники, с другой — декаденты разных мастей. Всё это вело к известной схематизации литературного движения XX века, к неправомерному преувеличению объема и роли модернизма в идейно-художественном развитии этого периода. В последней дискуссии о реализме можно было услышать призывы к более пристальному изучению модернизма, к выискиванию в нем тех элементов, которые содействовали некоторому обогащению поэтики и ритмики стиха. Но при этом почти ничего не говорилось о писателях-реалистах XX века, в общении и спорах с которыми росла и крепла молодая литература социалистического реализма. В связи с этим заслуживают одобрения те существенные сдвиги, которые наметились в издательской практике по отношению к недавнему прошлому русской литературы. Опубликованы трехтомник Н. Телешова и однотомник Л. Андреева. Издаются собрания сочинений А. И. Куприна и Н. Г. Гарина-Михайловского. Выход в свет собрания сочинений И. А. Бунина¹ лежит в том же русле растущего внимания к богатой и сложной литературе XX века.

Но заслуженный интерес к писателям-реалистам не должен мешать объективному изучению их творчества. Задача исследователей и издателей состоит в том, чтобы показать подлинное лицо каждого художника, не затушевывая при этом ни их недостатков, ни их творческой оригинальности и самобытности.

Наибольшей сложностью и противоречивостью отмечен долгий, более чем шестидесятилетний творческий путь И. А. Бунина. Современник Л. Толстого и Чехова, Короленко и Горького, Вересаева и Куприна, он вошел в русскую литературу как оригинальный художник еще на рубеже XX века. Его талант быстро креп и развивался, мужал и обретал силу, испытывая благотворное влияние и поддержку со стороны великого кормчего русской литературы — М. Горького. С неослабевающим интересом следил Горький за творческой деятельностью Бунина — поэта и прозаика. Неоднократно называл он его большим поэтом, «первейшим мастером», «величайшим стилистом современности». Но одновременно в письмах Горького встречаются и критические суждения об идейно-эстетической позиции Бунина. Пролетарского писателя не могла не возмущать аполитичность Бунина, его академизм, его отчужденность от актуальных вопросов современности. Общеизвестны, например, слова Горького из письма к Брюсову (1901), которые хорошо выражают его двойственное отношение к Бунину: «Это возмутительно и противно до невыразимой злости на всё — на „цветы“ „Скорпионов“ и даже на Бунина, которого люблю, но не понимаю — как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в нож и не ткнет им куда надо?»² Естественно, что социально острые произведения писателя, такие, как «Деревня», «Захар Воробьев», «Господин из Сан-Франциско», вызвали восторженную оценку Горького.

Именно «Деревня» и последующие «жестокое», «беспощадные» рассказы о русском крестьянстве, вокруг которых разгоралось много ожесточенных споров, принесли Бунину подлинную литературную известность. Мучительные раздумья о судьбах народа и родины владели писателем в те годы. В 1914 году он писал поэту Черемнову: «...опять всем нутром своим ощутил я эту самую Русь..., опять сильно

¹ И. А. Бунин. Собрание сочинений в пяти томах. Библиотека «Огонек». Изд. «Правда», М., 1956. Вступительная статья Л. Никулина. Подготовка текста и примечания П. Л. Вячеславова. Все ссылки на это издание даются в тексте: указывается том и страница.

² М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 28, Гослитиздат, М., 1954, стр. 153.

чувствовал, как огромна, дика, пустынна, сложна, ужасна и хороша она».¹ Этим противоречивым мироощущением проникнуты многие рассказы и стихи писателя дореволюционной поры. В них явно чувствуется любовь к России, но в них же таится недвоерие и вражда к зреющим революционным силам.

Всем существом своим связанный с Россией, ее природой, людьми и культурой, Бунин тем не менее не понял высшего проявления русского гения — Великую Октябрьскую революцию. Он не сумел преодолеть свою классовую ограниченность, встать выше дворянских предрассудков и оказался в стане врагов, в стане белоэмигрантов. Писатель допустил много тяжелых ошибок и злобных выступлений против тех, кто строил новую жизнь, кто уничтожал то, что было ненавистно когда-то самому Бунину — вековую отсталость, рабство, дикость, невежество и деспотизм.

Безусловно, оторванность от родины и классовая ослепленность не могли не сказаться на произведениях эмигрантских лет. Необычайно сузился диапазон его творчества, усилились религиозно-мистические настроения, неизмеримо уменьшился или вовсе исчез социально-критический пафос, который придавал особую значимость его произведениям дореволюционной поры.

Но при всех заблуждениях и ошибках Бунина, всё лучшее в его творчестве — отточенное словесное мастерство, высокая культура мысли и чувства, зоркая наблюдательность, напряженные раздумья над судьбами человека и народа в эпоху всевластия капитала, беспощадная правдивость в изображении косного быта старой деревни, гордое презрение к буржуазному миру лжи, лицемерия, продажности и пошлости — всё это дорого советскому читателю.

Понятно, что новое издание сочинений Бунина было встречено с интересом и сочувствием. Своевременность и ценность его не подлежит сомнению. Последнее собрание сочинений писателя было опубликовано в нашей стране свыше сорока лет назад — в 1915 году — и оно давно стало библиографической редкостью. Уникальным изданием является и собрание сочинений Бунина, вышедшее в издательстве «Петрополис» (Берлин) в 1934—1936 годах.

В настоящее собрание сочинений вошли избранные произведения Бунина, созданные в период с 1886 года до последних лет его жизни. Многие произведения в этом собрании сочинений появляются у нас впервые. Таково, в большинстве своем, содержание четвертого тома, куда вошло лучшее из творческого наследия писателя 1921—1952 годов. Но даже широкоизвестные рассказы, повести и стихи Бунина представляют здесь особый интерес, так как публикуются в новых, обычно последних прижизненных редакциях.

Подавляющее количество текстов печатается в настоящем издании по берлинскому собранию сочинений 1934—1936 годов и другим зарубежным изданиям, которые писатель подвергал авторской правке в самые последние годы жизни.

Кроме того, редакция имела в своем распоряжении личный архив Бунина, недавно привезенный в Москву, а также широко использовала неопубликованные материалы, хранящиеся в различных архивах Москвы и Ленинграда. Всё это очень обогатило издание. В примечаниях к нему читатель найдет немало новых и ценных сведений о творческой деятельности Бунина, о его тщательной работе над словом, о его отношении к русской литературе — Пушкину, Гоголю, Л. Толстому, Чехову, Горькому, а также отзывы современников о Бунине, среди которых особое значение приобретают впервые публикуемые письма Горького. Новые факты и сведения значительно расширяют наше представление о Бунине-художнике и его месте в литературном процессе XX века.

Таким образом, редакция проделала очень большую, трудоемкую и чрезвычайно полезную работу, которая, без преувеличения, открывает новую страницу в изучении творчества Бунина.

Но при всех своих достоинствах издание не лишено серьезных просчетов и промахов. Основные недостатки рецензируемого издания связаны, на наш взгляд, с тем, что редакция не совсем отчетливо представляла себе самый тип издания. Не случайно в собрании сочинений нет вступительной заметки «от редакции» или «от составителя», в которой были бы изложены главные задачи и общие принципы издания.

Большей частью издания библиотеки «Огонька» рассчитаны на широкого массового читателя и, как правило, не имеют серьезных, развернутых комментариев. Разумеется, издавать подобным образом первое советское собрание сочинений Бунина было невозможно. И совершенно правильно поступила редакция, введя в издание разного рода историко-литературный, текстологический и библиографический материал. Но плодотворно начатая работа, к сожалению, оказалась недовершенной до конца. Издание приобрело эклектический характер. Оно переросло рамки популярно-массового

¹ Письмо И. Бунина от 3 июля 1914 года А. С. Черемнову. Рукописный отдел ИМЛИ, фонд Бунина № 1296. Частично опубликовано в статье А. Бабореко «Бунин о Никитине» («Подъем», 1957, № 1).

издания и в то же время не стало полноценным научно квалифицированным изданием. Конечно, спорных и весьма сложных вопросов, связанных с изданием сочинений Бунина, возникало и еще будет возникать немало. Ведь освоение творческого наследия Бунина только начинается. Совершенно неразработанной остается даже библиография его произведений, не говоря уже о их текстологическом или историко-литературном изучении. Можно представить себе поэтому, с какими большими трудностями столкнулась редакция при отборе произведений, при выборе основного текста и даже при составлении примечаний. И всё же, отчетливо сознавая все эти трудности, мы вправе были ожидать от участников издания большей ответственности и продуманности в его осуществлении. Ведь от характера издания столь малоизученного и столь противоречивого писателя, как Бунин, во многом зависит ход дальнейшего исследования его творчества. Ошибки или неточности, схематизм или упрощение, допущенные в самом издании, надолго закрепляются в читательском восприятии, в студенческой аудитории, а порой и в научных статьях, авторы которых не всегда могут проверить достоверность тех или иных опубликованных сведений. А опасность идеализации и субъективизма в трактовке творчества Бунина, как уже отмечалось в печати, наметилась в нашей критике. Статья О. Михайлова «Проза Бунина»,¹ интересная попыткой выяснить художественное своеобразие писателя, в то же время страдает известной односторонностью. Стремясь доказать творческую самобытность Бунина, молодой исследователь впадает в крайность и вольно или невольно идеализирует писателя, затушевывает его противоречия, слишком бегло говорит о его заблуждениях, а иногда преувеличивает его художественные достижения.

Общезвестно, что в огромном литературном наследии писателя не всё художественно равноценно и значительно. Как же поступила редакция при отборе произведений Бунина? Дает ли вышедшее собрание сочинений объективное и отчетливое представление о творческом облике писателя? — Вот первые вопросы, которые требуют ответа.

Рецензируемое издание включает почти всё лучшее, что создано Буниным за долгие годы его творчества,— поэзию и прозу, воспоминания о Чехове и Л. Толстом, переводы.

Пожалуй, только один жанр литературной деятельности Бунина не нашел почти никакого отражения в данном собрании сочинений. Речь идет о литературно-критических выступлениях Бунина. Многие из них затерялись на страницах газет и журналов конца XIX—начала XX века и не переиздавались самим писателем. Между тем, некоторые его статьи весьма любопытны как для понимания идейно-эстетической позиции самого Бунина, так и для характеристики отдельных явлений русской литературы.

Немногим, вероятно, известно, что молодой Бунин начинал свой творческий путь не только как поэт и прозаик, но и как литературный критик с довольно четкими и ясными суждениями о художественном творчестве. Семнадцатилетним юношей опубликовал он оригинальную статью в иллюстрированном еженедельнике «Родина» — «Недостатки современной поэзии»,² в которой выступил против господствовавших настроений пессимизма и уныния в поэзии 1880-х годов, с защитой гражданской и любовной лирики. О демократических тенденциях общественно-литературной позиции Бунина 1880—1890-х годов свидетельствуют его статьи о поэте-самоучке Назарове³ и о писателях-демократах — о Н. Успенском,⁴ Т. Шевченко,⁵ И. С. Никитине.⁶ Сообщая некоторые факты из биографии Н. Успенского, он называет его одним «из первых и крупнейших народных писателей, совершенно особой, своеобразной школы, народившейся в шестидесятых годах».⁷ Он высоко оценивает поэзию Никитина, главным достоинством которой считает ее народное, национально-самобытное начало. Названные статьи и относительно более поздние — о поэтах А. М. Жемчужникове⁸ и Е. А. Баратынском⁹ — достойны быть упомянутыми и включенными в собрание сочинений писателя. Статья о Жемчужникове показывает, как глубоко пони-

¹ «Вопросы литературы», 1957, № 5, стр. 128—155.

² «Родина», 1888, № 28, 10 июля.

³ И. Бунин. Поэт-самоучка. По поводу стихотворений Е. И. Назарова. «Родина», 1888, № 24, 12 июня.

⁴ Ив. Бунин. К будущей биографии Н. В. Успенского. «Орловский вестник», 1890, № 125, 31 мая.

Ив. Б—нъ. Забытый человек. «Русская жизнь», 1892, № 333, 8 декабря.

⁵ Бунин. Памяти Т. Г. Шевченко. «Орловский вестник», 1891, № 56, 26 февраля.

⁶ Ив. Бунин. Памяти сильного человека. «Полтавские губернские ведомости», 1894, № 72, 21 сентября.

⁷ «Орловский вестник», 1890, № 125, 31 мая.

⁸ Ив. Бунин. Поэт-гуманист. По поводу 50-летнего юбилея литературной деятельности А. М. Жемчужникова. «Вестник воспитания», 1900, № 3, стр. 76—93.

⁹ И. Бунин. Е. А. Баратынский. По поводу столетия со дня рождения. «Вестник воспитания», 1900, № 6, стр. 31—51.

мал, чувствовал и любил Бунин русскую литературу, видя в ней прежде всего торжество общественной мысли, гуманности, нравственной чистоты и благородства. «Русские поэты и беллетристы,— писал Бунин,— постоянно заботились не столько о красоте и пластичности образов, сколько о внутреннем содержании своих произведений, об их этическом достоинстве».¹ Сколь знаменательны эти слова Бунина, которого часто изображают чуть ли не представителем «чистого искусства», заботящегося прежде всего о совершенстве формы. Весьма странно и голословно звучит, например, утверждение О. Михайлова по поводу прозы Бунина: «Новые формы, а не новое содержание».² В рецензии не место вступать в полемику, но факты говорят совсем о другом. Бунин был подлинным наследником русских писателей-реалистов, которые никогда не отделяли форму от содержания.

Следовало бы, на наш взгляд, включить в собрание сочинений и речь Бунина на юбилее газеты «Русские ведомости», где он резко выступил против декадентствующих писателей, поэтов и критиков.³ Отдельные меткие литературно-критические суждения Бунина содержатся и в его книгах — «Освобождение Толстого» (Париж, 1937) и «О Чехове», которая опубликована посмертно в незавершенном виде (Нью-Йорк, 1955). Обе книги в целом не могут быть приемлемы для нашего читателя по их субъективистской направленности и политической тенденциозности. Но при всей субъективной религиозно-философской трактовке последних лет жизни Л. Толстого в книге о нем есть блестящие страницы, написанные рукой художника, чувствующего величие, многогранность и своеобразие русского гениального писателя. С изумительной психологической тонкостью и присущим ему лаконизмом Бунин воссоздает портрет Л. Толстого в разные периоды его жизни, говорит о своеобразии языка. «В смысле правдивости удивителен был даже язык его произведений,— писал Бунин,— выделяющийся во всей русской литературе отсутствием всяких беллетристических красот, готовых стилистических приемов, условностей, поражающий смелостью, нужностью, точной нахождением каждого слова».⁴

Если говорить о поэзии и прозе Бунина, то они представлены в собрании сочинений с достаточной полнотой, хотя и здесь могут быть высказаны некоторые сомнения, замечания и пожелания.

Прежде всего нужно отметить фактическую неточность, которая вкралась в статью Л. Никулина. Он, как и многие критики, слишком доверяя автобиографическим заметкам Бунина, связывает первые опыты писателя в прозе с рассказом «Танька», датируя его 1894 годом. В примечаниях к этому рассказу приводятся более точные сведения: «Танька» под заглавием «Деревенский эскиз» появилась в «Русском богатстве» за 1893 год, № 4. На самом деле первые опыты Бунина в прозе относятся к еще более раннему времени. В 1887 году он печатает в иллюстрированном еженедельнике «Родина» рассказы «Два странника» (№ 39),⁵ «Нефедка» (№ 51), а в 1889—1892 годах его очерки и рассказы появлялись один за другим в «Орловском вестнике»: «День за день» (1889, № 156), «Первая любовь» (1890, №№ 26, 27), «Деметьевна» (1891, № 47), «Судорожный» (1891, №№ 150, 152), «Мелкопоместные» (1891, №№ 285, 317, 326, 331, 335, 340), «Помещик Воргольский» (1892, №№ 143, 144, 145, 146). Сказка «Праздник» первоначально появилась в газете «Русская жизнь» (1891, № 351), а затем была также перепечатана в «Орловском вестнике» (1892, № 202). Не всё из названных ранних опытов писателя в прозе достойно было войти в избранное собрание сочинений, но упоминание об этих затерявшихся очерках расширило бы наше представление о творческом облике молодого Бунина и толкнуло бы к новым разысканиям, так как, по всей вероятности, кое-что еще можно обнаружить на страницах дореволюционных газет и журналов.⁶

Сам Бунин в одном из писем 1890-х годов к поэту Белоусову замечал о склонности к прозаическому творчеству в те годы. В письме без даты (приблизительно 1893 года) он писал: «Псылаю Вам, дорогой Иван Алексеевич, одно из своих прозаических произведений. Вы верно будете удивлены, а между тем у меня уже давно есть попользованное к беллетристике».⁷

Наибольшие трудности, очевидно, возникали при отборе произведений эмигрантских лет. Конечно, редакция настоящего собрания сочинений имела известные основания, чтобы не включать автобиографический роман «Жизнь Арсеньева» и некоторые

¹ И. Бунин. Поэт-гуманист. «Вестник воспитания», 1900, № 3, стр. 77.

² О. Михайлов. Проза Бунина. «Вопросы литературы», 1957, № 5, стр. 154

³ И. Бунин. Полное собрание сочинений, 1915, т. 6, стр. 314—319.

⁴ И. Бунин. Освобождение Толстого. Париж, 1937, стр. 137.

⁵ В 1889 году этот рассказ был перепечатан под названием «Божьи люди» в «Орловском вестнике» (№ 125, 20 сентября).

⁶ Так, могут вызвать интерес рассказы Бунина для детей — «Кукушка», «В деревне», «Казацким ходом», — опубликованные первоначально в журналах «Всходы» и «Детское чтение», а затем вошедшие в его сборник «Стихи и рассказы» (1900).

⁷ ЦГАЛИ, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 534.

другие произведения, проникнутые религиозными мотивами, политически тенденциозными рассуждениями, идеализацией дворянского прошлого. И все-таки в последующих изданиях при наличии серьезных и остро-публицистических комментариев должен быть поставлен вопрос о расширении круга публикуемых произведений этих лет. Роман «Жизнь Арсеньева», при всей тенденциозности его отдельных страниц, в целом обладает несомненными художественными достоинствами. По оригинальности и мастерству изображения детского и юношеского восприятия мира он в какой-то мере продолжает традиции автобиографической трилогии Л. Толстого. Могут представить интерес и рассказы Бунина — «Косцы» (1921), «Звезда любви» (1921—1931), «Марья» (1930). Рассказ «Косцы», к примеру, привлекает необычайной поэтичностью изображения крестьянского труда и русской народной песни. «Это удивительно и притом своеобразно, — справедливо замечает Л. Никулин, — даже после рассказа „Певцы“ Тургенева, после того, что писал о русской песне Горький» (т. 1, стр. 24).

Кроме того, публикация этих произведений с соответствующими комментариями будет способствовать объективному постижению творчества Бунина во всей его сложности и противоречивости.

При подготовке собрания сочинений давно не переиздававшегося писателя очень важное значение приобретают вопросы, связанные с выбором основного текста.

В современной текстологии многие проблемы еще не решены окончательно, но одно правило считается почти бесспорным: при выборе текста должны быть учтены воля и намерения писателя, а каноническим текстом должен служить текст последнего прижизненного издания. Редакция рецензируемого издания в большинстве случаев следует этому правилу. Почти все произведения печатаются по последним публикациям с учетом авторских исправлений. В примечаниях к некоторым произведениям сообщаются те изменения, которые неоднократно вносил писатель, редактируя их. Так, многочисленные варианты «Песни о Гайавате» (т. 5, стр. 291—294) вводят нас в творческую лабораторию Бунина-переводчика, показывают строгую тщательность его работы над словом. К сожалению, в примечаниях к оригинальным произведениям писателя читатель не найдет столь полной текстологической картины. У редакции, очевидно, не было какого-то определенного принципа отбора вариантов и различий. Большей частью даются стихотворные варианты, и в гораздо меньшей степени воспроизведена работа писателя над совершенствованием своей прозы. Текстологическая работа сделана, главным образом, по схождению текстов, опубликованных в собраниях сочинений или в отдельных сборниках. А значительная правка, которой подвергал свои произведения Бунин, готова к первому собранию сочинений 1915 года, зачастую остается неучтенной. В этом случае ощущается субъективный подход к делу. Опубликованы, например, главы и эпизоды, исключенные из рассказов «Антоновские яблоки», «Белая лошадь», «Маленький роман», «Птицы небесные», «Суходол» и др. Но совершенно обойденными оказываются различия в лучших произведениях Бунина — «Деревня», «Господин из Сан-Франциско», «Братья».

В примечаниях к «Деревне» А. Бабореко пишет следующее: «После Собрания сочинений 1915 года Бунин значительно переработал повесть сначала для издания „Петрополис“, а затем — для нового издания; художественно совершенствуя свое произведение, он вычеркивал многие абзацы и даже целые страницы» (т. 2, стр. 405). Перед читателем сразу возникает целый ряд недоуменных вопросов. Почему ничего не говорится о тех изменениях, которые вносил Бунин, редактируя «Деревню» для собрания сочинений 1915 года? Почему редакция не сочла необходимым опубликовать хотя бы основные варианты и различия к одному из важнейших произведений писателя? И, наконец, самое главное — можно ли так безоговорочно утверждать, что в 1930-е—1950-е годы Бунин перерабатывал повесть, художественно совершенствуя ее? Здесь мы сталкиваемся с одним из сложнейших вопросов творческой лаборатории Бунина. Дело в том, что при последующей переработке произведений, созданных до 1917 года, писатель не всегда улучшал и совершенствовал их. Иногда под воздействием своих реакционных взглядов или усилившихся религиозно-моралистических тенденций он вносил такие поправки и изменения, которые снижали социальную остроту его произведений или придавали им несколько иное идейно-эмоциональное звучание. В этом убеждают уже некоторые стихотворные различия, приводимые в настоящем издании. Вычеркивая строки, славящие радость бытия («Отрывок», т. 1, стр. 403, 448), Бунин усиливал пессимистическую тональность стихотворения. И в ряде других стихотворений доминирующим становилось настроение Бунина последних лет, а не 1900-х годов, которыми они датируются.

Сколько тенденциозным порой было его отношение к своему дореволюционному творчеству, показывает судьба одного стихотворения 1905 года — «В лесу». Оно вошло в собрания сочинений 1915 и 1935 года, а при новой правке Бунин зачеркнул его и написал на полях: «Вон, навсегда!»¹ Можно предполагать, что это было сде-

¹ И. А. Бунин, Собрание сочинений, «Петрополис», Берлин, 1935, т. I, стр. 125. Этот экземпляр с правкой И. Бунина хранится в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. В. И. Ленина (Москва).

лано не только по чисто художественным соображениям. В стихотворении поэтически выражено сложное отношение Бунина к России, с которым, очевидно, в некоторые моменты он сам не был согласен. Приведу заключительную строфу его:

«Я не люблю, о Русь, твоей несмелой,
Тысячелетней, рабской нищеты.
Но этот крест, но этот ковчик белый...
Смирненные, родимые черты!»

Пожалуй, редакция одностопника избранных стихотворений Бунина, изданных в серии «Библиотека поэта», поступила более правильно, опубликовав его, правда, без всяких оговорок. В настоящее собрание сочинений оно не вошло.

В данном случае мы не предлагаем какого-либо твердого решения. Этот вопрос нуждается еще в серьезном обсуждении. Нам хотелось только обратить внимание на то, что нельзя безоговорочно утверждать превосходство последней редакции над более ранней, нельзя также помешать произведения Бунина в поздней редакции без комментирования внесенных изменений, так как в ряде случаев нарушается представление о творческой эволюции писателя.

Очевидно, перед редакцией в какой-то степени вставал этот вопрос. По крайней мере, в собрании сочинений встречаются произведения, которые напечатаны не в последней, а в более ранней редакции. Так, «Господин из Сан-Франциско» и «Братья» опубликованы по тексту 1935 года без учета исправлений, внесенных Буниним в 1940—1950-е годы. В этом отступлении от общего правила есть своя целесообразность. В последних редакциях Бунина в некоторых местах приглушал социальное звучание текста. Например, он вычеркивает эпиграф в рассказе «Господин из Сан-Франциско» («Горе тебе, Вавилон, город крепкий!») и следующие слова, характеризующие «отборное» буржуазное общество — «то самое, от которого зависят все блага цивилизации: и фасон смокингов, и прочность тронов, и объявление войн, и благосостояние отелей» (т. 3, стр. 218; вычеркнуто в V томе собрания сочинений, «Петрополис», 1935, стр. 8). Всё это, нам кажется, нельзя было обойти молчанием.

«Деревня» Бунина, наоборот, печатается в последней редакции, но в примечаниях к ней не оговорены те изменения, которые представляют немаловажный интерес. Ограничимся одним примером. В последней редакции совершенно выпущен следующий разговор Кузьмы Красова со священником о боге: «Кузьма откровенно заявил, что никогда не бывает в церкви по своим убеждениям, — священник захохотал еще изумленнее, еще резче и громче: „А-а! Новые идейки? Отлично! Да оно и дешевле!“ ... „А на ночь-то, на ночь-то, небось, все-таки крестишься — потруживаешь?“ — громко и торопливо сказал он, одеваясь в прихожей, внезапно переходя на ты. „Крещусь, — с грустной улыбкой сознался Кузьма. — Да ведь страх — не вера“». Вполне вероятно, что этот эпизод Бунин изъясил в связи с его усилившимися религиозными настроениями последних лет.

Недостаточно мотивированным оказывается в издании распределение произведений по томам. Неясно, какими соображениями руководствовался составитель, располагая в одном томе прозу и стихи в различных хронологических рамках. Без всяких обоснований в первом томе помещены рассказы 1892—1909 годов, а стихи только до 1902 года, во втором томе — рассказы 1909—1912 годов, а стихи 1903—1911, в третьем томе — рассказы 1912—1918 годов, а стихи — до 1916 года. Такоевольное и неаргументированное расположение стихов и прозы нарушает цельность восприятия творчества Бунина по его важнейшим этапам.

Трудно согласиться, наконец, с тем, что редакция отказалась от развернутого научно-квалификационного комментария.

К сожалению, историко-литературный комментарий у нас еще вообще занимает недостаточное место в практике издательств. Без серьезного комментария вышло 30-томное собрание сочинений М. Горького. С этим еще можно было примириться, так как творческий путь Горького, в основном, ясен советскому читателю и достаточно полно осмыслен в многочисленных статьях и монографиях. Иначе обстоит дело с творчеством Бунина, многие проблемы которого остаются неизученными и спорными.

Вступительная статья Л. Никулина дает верное представление о творческой биографии Бунина. Написана она эмоционально, в ней широко использованы воспоминания, автобиографические заметки и художественные произведения, и несомненно эта статья полезна широкому читателю, приступающему к знакомству с творчеством Бунина. Но вместе с тем в статье обойдены некоторые важные и сложные проблемы, не учтены и не проанализированы те новые архивные материалы, которые опубликованы в примечаниях. Обзорный характер статьи требовал, на наш взгляд, дополнительных историко-литературных обобщений в комментариях к каждому тому. Отсутствие их привело к тому, что ни в статье, ни в примечаниях мы не найдем харак-

¹ И. Бунина. Собрание сочинений, «Петрополис», т. II, стр. 151.

теристики мировоззрения Бунина, его общественных, литературно-эстетических и морально-философских взглядов, без уяснения которых невозможно понять весь сложный путь писателя. Досадно также, что редакция, проделав большую работу по изучению архивных документов, не подвела итоги этой работы. В большинстве случаев, архивный материал дан еще в сыром, непрокомментированном виде.

Так, например, примечания ко второму и третьему томам, в которые вошли произведения Бунина самого плодотворного периода, содержат много новых и интересных сведений, но рассыпанные отдельными крупинками и не нашедшие своего обобщения, они не получают должного звучания и зачастую могут пройти мимо внимания читателя. Впервые публикуемые письма Горького, содержащие отзыв о «Деревне» (т. 2, стр. 403—405), — чрезвычайно ценный документ, который помогает глубже уяснить идейный смысл и значение лучшей повести Бунина и одновременно вносит немало нового в понимание взаимоотношений двух писателей. Из писем становится ясным, как высоко ценил Горький не только Бунина-стилиста, но и Бунина-художника, много и серьезно размышлявшего в те годы о родине и судьбе ее народа. Никто так глубоко не понимал историзм, присущий лучшим произведениям Бунина, и ту мучительную любовь и скорбь, которая владела автором «Деревни», когда он писал о России, как Горький. В письме к Бунину Горький замечал: «..Вы написали первостепенную вещь. Это — несомненно для меня: так глубоко, так исторически деревню никто не брал.. Дорог мне этот скромно скрытый, заглушенный стон о родной земле, дорога благородная скорбь, мучительный страх за нее — и всё это — ново. Так еще не писали!» (т. 2, стр. 404).

Столь высокая оценка «Деревни» пролетарским писателем нуждалась, однако, в дополнительных редакционных комментариях — тем более, что до сих пор в критической литературе этот факт освещался не совсем правильно. Так, С. В. Касторский, располагая очевидно лишь ответными письмами Бунина к М. Горькому, несколько неточно истолковал горьковские суждения 1910 года о «Деревне». «Горький в письмах к Бунину, — пишет исследователь, — хвалил его повесть, однако не мог не отметить односторонности изображения деревни, указывая на сгущенность темных красок».¹ В письмах же Горького речь шла о другом: «Не краски густы, нет, — писал он Бунину, — материала много... каждая страница — музей! Перегружено знанием быта, порою этнографично, местно» (т. 2, стр. 404). В целом ряде других высказываний о «Деревне» Горький преимущественно говорил о достоинствах повести, о ее правдивости, отстаивая ее от нападок со стороны критиков. Однако в конце 1920-х — начале 30-х годов в связи с углублением историко-политических взглядов Горького уточняется и его трактовка дореволюционной литературы о деревне, в том числе и произведений Бунина. Не изменяя общей оценки, он отмечал односторонность в изображении крестьянства, которая была присуща многим русским и зарубежным писателям. «Большинство литераторов, — писал Горький в статье «История деревни» (1935), — изображало крестьянина по примеру Золя и Мопассана во Франции, а у нас — Решетникова, Ник. Успенского и многих других до Бунина, Подъячева, Вольного — человеком, почти совершенно лишенным общественных чувствований, полуживотным, которое относится к подобным ему, как ко врагам его в борьбе за хлеб, за жизнь».² Думается, что все эти факты не следовало обходить молчанием в примечаниях к «Деревне».

Кроме того, в предреволюционные годы углублялись всегда имевшие место расхождения Горького и Бунина в оценке русской жизни. Если основоположник социалистического реализма видит и воспекает крепнущие революционные силы рабочего класса и крестьянства, то Бунин начинает всё больше идеализировать религиозные и смиренные, покаянные настроения в народе. Содержание таких рассказов было чуждо Горькому и вызывало его сдержанную оценку. Таково, например, было отношение Горького к рассказу Бунина «Аглая» (1916).³ Историко-литературный комментарий должен был помочь читателю разобраться в этом клубке противоречий. Слишком общая характеристика, данная в примечаниях второго тома («В предвоенные и предреволюционные годы, начиная с „Деревни“, его творчество достигло полной зрелости и наибольшего художественного совершенства» — т. 2, стр. 402), сглаживает их и способствует идеализации творчества Бунина этого периода.

Особенно необходим был подробный историко-литературный комментарий в четвертом томе, где опубликованы произведения эмигрантских лет. Заслуживает одобрения публикация некоторых писем из переписки Бунина и В. Пашенко (т. 4, стр. 458—464), которые подтверждают автобиографический характер повести «Лица». Но концентрируя внимание на автобиографических чертах главного героя, нельзя было не

¹ С. В. Касторский. Горький и Бунин. «Звезда», 1956, № 3, стр. 151.

² М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, стр. 503.

³ Письмо Горького к Бунину от 29 августа 1916 года. Архив А. М. Горького, ПГ-РЛ-7-8-59.

отметить, что «Ли́ка», как и весь роман «Жизнь Арсеньева»,¹ слишком тенденциозна в отборе и истолковании писателем фактов своей духовной жизни 1880—1890-х годов. Следовало предупредить читателя, что по этой повести нельзя судить в полной мере о мироощущении молодого Бунина. Письма и статьи его 1890-х годов показывают, что на самом деле писатель был более демократичен, чем он изображал себя в позднейших автобиографических произведениях. Приведем один пример. В повести «Ли́ка» Бунин несколько раз нарочито подчеркивает, как будто полемизируя с кем-то, что молодого Арсеньева меньше всего волновали социальные контрасты, не интересовали голодные мужики, народ. Так, описав посещение героем чайной, где сидело много простолюдинов, Бунин полемически восклицает: «Наблюдение народного быта? Ошибаетесь — только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!» (т. 4, стр. 261). А вот что писал молодой Бунин в письме к брату — Ю. Бунину 6 апреля 1899 года: «Телерь „Новости“ посылают Федорова к голодающим. Вот счастье-то! Что бы можно написать при таком материале! А я сижу, кисну...»² В другом письме он просит у брата для газеты статью о народных журналах и восторженно оценивает демократический «Журнал для всех». В письмах к Пашенко он с восхищением отзывается о демократическом публицисте Н. Шелгунове и писательнице Цебриковой.³

Встречаются также неточности и недоговоренности в справочно-библиографическом аппарате издания. Неясным остается читателю, где опубликована статья «Думая о Пушкине», которая почти целиком приводится в примечаниях (т. 3, стр. 383—386). В одном случае авторы примечаний сообщают о первоначальных публикациях произведений, а в других — большей частью это касается стихотворений — умалчивают о них. Подобные сведения порой были бы весьма полезны читателю, так как они помогают реальнее представить общественно-литературные связи Бунина. Многие произведения Бунина печатались в изданиях, которыми руководил Горький. Так, одно из лучших его стихотворений — «Джордано Бруно» — опубликовано в сборнике «Знание» за 1906 год рядом с пьесой Горького «Враги». Но об этом почему-то говорится лишь в примечаниях к переводной поэме «Годива» (т. 5, стр. 295). В горьковском журнале «Летопись» за 1916 год печатались почти из номера в номер стихи Бунина.

Разговор о мелких или более крупных недочетах издания можно было бы еще продолжить. Но в одной рецензии невозможно дать исчерпывающую оценку столь солидного собрания сочинений. Да и не в том дело, чтобы отметить все его погрешности и просчеты. Бесспорно одно: новое собрание сочинений является полезным, своевременным и ценным. Оно представляет интерес не только для массового советского читателя, но и для специалистов, изучающих русскую литературу XX века. В связи с этим нам казалось необходимым обратить внимание на те вопросы, которые могут иметь принципиальное значение как для дальнейшего изучения творчества Бунина, так и для более научного переиздания его собрания сочинений, потребность в котором ощущается уже сегодня.



¹ В примечаниях к «Ли́ке» следовало сказать, что она является продолжением романа «Жизнь Арсеньева», в окончательный текст которого она была включена автором как пятая, последняя книга («Жизнь Арсеньева». Юность, Нью-Йорк, 1952).

² ЦГАЛИ, ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 19.

³ Из переписки И. А. Бунина. «Новый мир», 1956, № 10, стр. 206—207.

ПРОБЛЕМЫ КОМИЧЕСКОГО И САТИРЫ В НОВЫХ РАБОТАХ

В зарубежном литературоведении насчитывается много статей и книг, посвященных различным вопросам комического и сатиры. Изучение этих проблем достигло на Западе значительной степени дифференциации. Выходили труды, посвященные не только категории комического или искусству сатиры, в полном объеме этих понятий, но и солидные тома, раскрывающие специфику только одного из видов комического (например, шутки, иронии), и более того — частных разновидностей и подвидов (романтической иронии, иронии в драме и т. п.). Кроме того, регулярно появляются работы антропологического содержания, в которых исследуется психофизиологический механизм смеха.

В изучении различных форм смешного и в целом проблемы комического западно-европейская эстетика прошлого добилась определенных успехов. Что же касается собственно сатиры, взаимоотношений между комическим и сатирой, анализа принципов сатирической типизации — этот круг вопросов оставался наименее разработанным. И это понятно, ибо сатира, направленная своим острием против существующих общественных порядков, не могла стать предметом сколько-нибудь объективного изучения буржуазных ученых.

Если изучение комического и сатиры в России не может быть отмечено большим количеством трудов, то качество их несравненно выше того, что в массе своей появлялось на Западе. Передовая русская эстетическая мысль в лице Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Щедрина, Луначарского внесла существенный вклад в разработку этих труднейших проблем эстетики и литературоведения. За последние годы этим вопросам у нас уделялось мало внимания, общетеоретические работы о комическом и сатире публиковались редко и среди них вовсе отсутствовали книги.

В 1957 году почти одновременно вышли в свет два серьезных исследования Я. Эльсберга «Вопросы теории сатиры»¹ и Ю. Борева «О комическом».²

Книга Я. Эльсберга направлена против широко распространенного представления об эстетическом однообразии сатиры. Богатство, многоцветность, многогранность сатиры, часто не замечаемые нами, исследователь стремится выявить и раскрыть на большом историко-литературном материале.

Работа Ю. Борева по своему жанру — философско-эстетический трактат.

Круг проблем в обеих работах примерно одинаков. Однако замысел и угол зрения исследователей определили ряд особенностей в освещении намеченных вопросов. Характер рассмотрения комического во всех его формах и видах в книге Ю. Борева преимущественно дедуктивный, материал истории литературы и искусства привлекается главным образом в качестве иллюстрации, для оживления авторской мысли. Исторически прослеживается не эволюция форм комического в мировом искусстве, а рассмотрение этой категории в трудах философов и эстетиков от Платона и Аристотеля до современных буржуазных ученых.

Книга Я. Эльсберга представляет историко-литературный анализ судеб сатиры на протяжении двух с половиной тысячелетий. Она распадается на две части: обзор развития ведущих тенденций мировой сатирической литературы от античности до нашего времени и раздел (центральный), посвященный исследованию основных черт художественного своеобразия сатиры. Деление такое вовсе не означает, что первая (историческая) часть лишена теоретических обобщений, а вторая — исторического подхода. Одно из достоинств рассматриваемой книги состоит в том, что ее автору удается сочетать исторический принцип с теоретическим.

Существенной заслугой обоих авторов является то, что они впервые в нашей научной литературе подробно и четко очертили круг явлений искусства, подлежащих ведению комического и сатиры, правильно расчленили эти категории на составные элементы.

¹ Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. Изд. «Советский писатель», М., 1957, 427 стр.

² Ю. Боров. О комическом. Изд. «Искусство», М., 1957, 232 стр.

Хотя в этом вопросе западноевропейская эстетика сделала немало, советским исследователям предстояло строить классификацию форм и видов комического и сатиры на принципиально иной основе, преодолеть метафизический разрыв между такими полярными категориями, как возвышенное и комическое, трагическое и комическое, материалистически, а не с позиций отвлеченной нравственности, обосновать роль идеала. Советским исследователям в основном удается показать, что и в жизни и в искусстве казалось бы взаимно исключаящие явления и принципы диалектически сосуществуют, предстают в сложном, порой противоречивом единстве. Проводя материалистические принципы марксистско-ленинской эстетики, Я. Эльсберг и Ю. Боров в большинстве случаев верно определяют и характеризуют наиболее существенные признаки тех или иных форм и видов комического и сатиры.

Рассмотрим конкретно достоинства и наиболее характерные недостатки обеих книг.

В работах западноевропейских исследователей прежде всего поражает статичность, оскотенелость в рассмотрении категорий комического. Об искрометных разливах смеха, о насыщенной могоучей игрой ума и темперамента сатире говорится так, как будто ученый перебирает между пальцев окаменелые остатки древнего геологического периода. Живая душа комического оказывается выхолощенной.

Работы наших исследователей коренным образом отличаются от подобного типа трудов. Так, например, Боров для понимания сущности смеха рассматривает виды комического во многих связях и опосредованиях, а не в метафизической разобщенности, не в мертвой неподвижности. Такая позиция обуславливает оригинальность, в освещении ряда проблем комического, делает содержательной критику отдельных западноевропейских работ на аналогичную тему. Свежесть авторского подхода проявилась прежде всего в обосновании эстетической природы комического и в раскрытии его социальной сущности.

Ю. Боров и Я. Эльсберг справедливо выступают против отождествления комического и смешного, показывая, что если комическое смешно, то далеко не всё смешное может являться комичным. В противовес буржуазной эстетике, которая нередко подчеркивает природную, а не общественную сущность комического, Ю. Боров заявляет: «Глубокая социальность комического состоит в первую очередь в том, что комичным может быть явление только своими общественными, а не природными, не биологическими или физиологическими качествами, своим общественным значением. По своему происхождению, истокам, по своей объективной стороне, уже по самому предмету, обладающему свойством быть комичным, истинный смех глубоко социален».¹

Комическое в жизни и в искусстве, юмор и сатира, своеобразие сатирического отображения действительности, связь комического с другими категориями эстетики — таковы главные теоретические аспекты обеих рецензируемых книг. Постараемся проследить, как авторы решают эти основные проблемы.

Рассматривая смех и комическое, Ю. Боров проводит четкий водораздел, отделяющий смех как признак комического, от смеха в его психофизиологической функции. Смех, говорит он, шире комического, ибо его могут вызывать «не только комические, но и самые разнообразные явления, начиная от щекотки и кончая действием горячащих напитков» (стр. 28). И далее автор перечисляет те основные случаи, когда смех возникает у человека: при восприятии комического, в связи с чувством восторга, радости, в связи с тяжелым нервным потрясением и т. п.

Уже такой постановкой вопроса Ю. Боров во многом преодолевает ту терминологическую и фактическую путаницу, которая подчас произвольно, а иногда преднамеренно существует в работах буржуазных ученых, не ставящих перед собой задачи раскрытия социальной природы комического.

Рассмотрение форм комического начинается в книге Ю. Борова с простейших, элементарных его видов (неловкость, неуклюжесть, человек не по росту или не по сезону одетый). Отличие таких форм комического от просто забавного и смешного автор видит в том, что в них, пусть очень слабо, но все же проявляются какие-то общественные противоречия. Не случайно художники часто прибегают к использованию элементарно комического для заострения и углубления комедийных ситуаций и характеров.

Затем анализируются основные типы жизненных противоречий, порождающие более «высокие» формы комического. А уже после этого рассматривается отображение контрастов и конфликтов действительности, то есть комическое в искусстве.

В этой связи логичен переход к выяснению субъективной стороны исследуемой проблемы — анализ особенностей восприятия комического, чувство юмора у художника. Здесь немало верных и интересных наблюдений, мыслей, выводов о необходимости строгого соотношения меры и оттенка смеха с объектом насмешки, о специфичности

¹ Ю. Боров. О комическом, стр. 26. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте.

ческих формах сатиры без смеха, об отрицательном, но не сатирическом образе и др. Нельзя не согласиться с замечанием Ю. Борева о том, что для человека, начисто лишённого чувства юмора, комическое фактически не существует (стр. 84). Необходимо, говорит он, чтобы существование комического в действительности дополнялось субъективной способностью его восприятия человеком. Однако именно там, где автор начинает вести речь о субъективных формах восприятия комического (юмор и сатира), об отражении комического в искусстве, в его суждениях появляются неточности и ошибки.

Раздел «Чувство юмора, остроумие, особенности восприятия комического» открывается рассуждениями, в которых «острота, шутка, юмор, сатира, ирония, сарказм» выстраиваются в один ряд всего лишь как оттенки комического. Ю. Боров, давая такую классификацию, некритически следует за немецким эстетиком Фридрихом Юнгером, который в своей книге, имеющей сходное название («Über das Komische», 1936), истолковывает юмор как один из видов комического наряду с иронией, остротой, карикатурой.

Думается, что большей последовательностью и четкостью отличалась бы следующая градация субъективных форм комического, которая открывается явлением, казалось бы, собственно психофизиологическим, но довольно широко используемым в искусстве (ср. театр, живопись, скульптуру, а также отдельные произведения литературы, например, сборник сатирических стихотворений «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается»): Улыбка — Шутка — Ирония — Сарказм.

Где-то между ними, но уже с элементами иного ряда, могли бы расположиться острота, парадокс, карикатура, пародия. Цельность такой классификации состоит в том, что здесь используются собственно явления комического в точном значении этого слова. Привлечение сюда таких сложных комплексов, как юмор и сатира, хотя бы и в узком значении этих понятий (как видов насмешки) вряд ли плодотворно. Это может иметь место в общезнании, в литературно-критических работах общего порядка, но отнюдь не в специальной литературе. Ведь ясно, что даже в юморе, когда мы подразумеваем под этим словом добродушную насмешку, используются и улыбка, и шутка, и ирония, а в сатире все формы комического, за исключением, может быть, первой. Итак, юмор и сатира включают в себя всё разнообразие форм и видов комического и поэтому вряд ли могут быть сведены к какому-либо одному виду. По крайней мере, в специальных работах точнее было бы рассматривать сатиру и юмор как более сложные, многозначные явления, нежели те виды комического, о которых речь шла выше.

Сказанное не означает того, что и такие формы, как улыбка, шутка или ирония, не включают в себя большого разнообразия оттенков. В одной из своих статей известный советский художник-карикатурист К. Елисейев насчитал более двух десятков видов улыбки, заметив, что этим вовсе не исчерпывается гамма человеческих отношений, выраженных этой, казалось бы, простейшей, формой комического.

Характеризуя чувство юмора, Ю. Боров выделяет шесть его специфических признаков. Однако пять признаков, намеченных автором (наличие передового идеала, умение схватывать противоречия действительности, критически направленный ум, заостряющий противоречия, а также способность оценивать явления в целом, а не в частности, и «ассоциативный ум») вовсе не являются *специфическими* для оценки чувства юмора, ибо характерны вообще для всякого развитого художественного мышления. Что же касается «живого ума», быстро, по авторскому уточнению, «мгновенно» схватывающего противоречия, то этого признака может и не быть у того или иного вида национального юмора (например, финского и некоторых других северных народов).

Так же не удовлетворяют рассуждения Ю. Борева о сатире. На одной из страниц автор справедливо писал о том, что отношение сатирика или юмориста к действительности — это сложный комплекс, который далеко не охватывается определенной идейно-эмоциональной оценкой, но включает в себя «характер отображения действительности» и особую «направленность воздействия» художественного образа на читателя. И в этой связи закономерно возник вопрос «об определенных типах и формах эстетического отношения художника (в данном случае сатирика и юмориста) к действительности» (стр. 191). Однако под разными типами и формами этого отношения, как оказалось ниже, подразумеваются не явления широкого эстетического порядка, а всего лишь разные формы эмоциональной критики. И несмотря на то, что исследователь вводит широкое толкование слова «сатира» как определение рода художественных произведений, суть дела от этого не меняется. Ведь и род-то таких произведений складывается из вещей, созданных в духе сатиры как оттенка и разновидности комического. Получается тавтология. Начал автор очень верно, с разных типов эстетического отношения к действительности, но свел всё к весьма узкому представлению о качественной определенности сатиры, к различию оттенков смеха.

Позиция Я. Эльсберга в данном случае выигрывает по сравнению с точкой зрения Ю. Борева, ибо автор «Вопросов теории сатиры» упорно стремится выйти из

заколдованного круга: сатира особый вид смеха, но и определенный род произведений. По справедливому заключению Я. Эльсберга, сатира находится «на стыке различных художественных принципов и родов».¹ В этом — трудность познания ее сущности, строгого определения ее качеств. И тем не менее попытки, которые предпринимает Я. Эльсберг, показывают преимущества такого пути.

Перед автором книги «Вопросы теории сатиры» стояла трудная задача. В сфере теории комического немало нерешенного или ошибочного, зато существует традиция (особенно в западноевропейской научной литературе), очерчен предмет проблемы, выработана классификация. В области теории сатиры ничего этого пока нет. Богатая художественная практика двух с половиной тысячелетий получила самое скромное осмысление в немногих работах.

Я. Эльсберг рассматривает сатиру и «как особый художественный принцип изображения действительности и как род литературы» (стр. 33—34). Ранее в книге «Наследие Гоголя и Шедрина и советская сатира» Я. Эльсберг тоже говорил о сатире, как о особом принципе, но тут же сводил его до «особого вида художественных произведений». Новая формулировка лучше тем, что поднимает специфику сатиры до особенностей метода искусства. Думается, что это и есть плодотворный путь раскрытия ее глубокого своеобразия.

Однако и определение сатиры как «особого принципа» всё же не может до конца исчерпать специфику сатиры, ибо она не сводится к *художественному* своеобразию хотя бы и принципиального характера. В этом отношении уточнение Я. Эльсбергом позиции Л. И. Тимофеева, ограничившегося лишь своеобразием способа сатирической типизации, вполне понятно. Но в книге Я. Эльсберга объект сатирического творчества не привлёк пристального внимания исследователя. А без учета специфики объекта сатиры невозможно дать исчерпывающее определение ее как особого типа художественного освоения действительности.

В сатире, как и вообще в литературе, возможны две основных линии. Одна, скажем, Вольтера, Фурье, которого Ф. Энгельс назвал «одним из величайших сатириков всех времен»,² Герцена; другая воплощена в творчестве Рабле и Гоголя.

О публицистической сатире нет ни слова в книге Ю. Борева. В сатире же типа гоголевской выделяется не глубина и острота мысли, а всего лишь «особый вид эмоциональной критики». Как будто эффект непосредственного эмоционального воздействия не нужно так же хладнокровно-расчетливо строить в искусстве, как и глубочайший социально-политический анализ. А сатира — самый осознанно творимый род искусства.

Наиболее уязвимое место в концепции Ю. Борева — в серьезной недооценке того, что составляет душу сатиры — остроту и мощь сатирической мысли. По мнению автора книги «О комическом», интеллектуальное разрушает цельность, впечатляющую образную силу сатиры как «особой эмоциональной критики». Именно с этой точки зрения ведется в книге полемика с иностранными теоретиками.

Многие эстетики на Западе в прошлом отрицали наличие сердечности, больших чувств в смехе, комическом, сатире. Гипертрофируя рассудочное начало в комическом, они возводили его в абсолют (теория А. Бергсона об «анестезии сердца» и «равнодушии» как «естественной среде» смеха). Ю. Борев справедливо заключает, что такие утверждения опровергаются практикой искусства как античного, так и современного. Однако, когда он утверждает, что «истинный смех» обязательно «сердечен, душевен и задушевен» (стр. 83), то впадает в другую крайность.

Как быть при такой постановке вопроса с язвительной насмешкой Вольтера? Она не отличалась сердечностью и задушевностью, а эмоциональное ее воздействие было огромным. Ведь не может же автор книги «О комическом» объявить смех Вольтера «не истинным». Сходный характер имела насмешка Герцена.

Но если взять собственно художественную сатиру, то и в ней возмущенный разум играет главенствующую роль. Там, где Л. Толстой особенно резко и четко осознает губительность и ложность того или иного общественного института или лица, он оставляет тон объективного реалистического, нередко драматического повествования и обращается к сатире (высшее общество в «Войне и мире», образ Каренина, сцены суда в «Воскресении», образ Николая I в «Хаджи Мурате»). Отмененные эпизоды и образы, как правило, не вызывают смеха, но сатирическая их природа несомненна.

Вольной или невольной тенденции Ю. Борева к обеднению сатиры (выключение ее публицистического крыла) хочется противопоставить тенденцию Я. Эльсберга к раскрытию ее многообразия, интеллектуальной насыщенности. Автор «Вопросов теории сатиры» прослеживает, как вместе со становлением реалистического искусства

¹ Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры, стр. 410. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 263.

росло интеллектуальное богатство сатирической литературы, как острая мысль художника все более органично пронизывала и организовывала материал его наблюдений. «В судьбах сатирической литературы,— пишет Я. Эльсберг,— особенно ясно отразились некоторые закономерности развития реализма. История сатиры свидетельствует о том, что идейность и тенденциозность... отнюдь не противостоят изобразительной силе литературы, росту ее реалистической мощи» (стр. 63).

Ю. Боров этого торжества идей, поэзии сатирической мысли, составляющей душу и сердце подлинной сатиры, нигде не выделяет, тем самым преуменьшая силу и значение идейности, тенденциозности в творчестве сатирика. Правда, в одном месте он говорит о «единстве эмоционального и рационального в комедийном смехе» (стр. 83). Но, во-первых, правильнее все-таки оттенить преобладание идейного, интеллектуального начала, поскольку единство эмоционального и рационального свойство вообще всей художественной литературы. Во-вторых, такие заявления носят случайный характер, а все внимание устремлено на подчеркивание «особой» эмоциональной природы юмора и сатиры.

Автора книги «О комическом», по-видимому, смущает то обстоятельство, что в идеалистической эстетике имеет хождение представление о сатире как об искусстве, где осуществляется перевес идеи над образом. Желая опровергнуть тезис о художественной неполноценности сатиры, он и стремится везде выделить эмоционально-образное начало в ней. Однако суть дела заключается в том, что в сатире процесс взаимопроникновения и взаимодействия рационального и эмоционально-образного совершается особыми путями. При этом всегда господствует интеллектуальная мощь сатирика, но это вовсе не означает, что рационализм, тенденциозность непременно будут «прорывать» художественную ткань.

Вот, например, что пишет об одной из таких разновидностей художественной сатиры Я. Эльсберг: «Идейность щедринской сатиры проявляется и в той исследовательской манере, которую Щедрин нередко — и притом подчеркнуто — усваивает себе... А тон исследователя общественного организма... сказывается и в целом ряде его сатирических обозрений, притом никак не в ущерб их художественной силе. Все это ведет к политическому и идейному усложнению щедринской сатиры, к увеличению ее интеллектуальной нагрузки» (стр. 106).

Я. Эльсберг ставит на первый план интеллектуальное начало, а эмоциональное на второе, потому что он тесно связывает сатиру с методом искусства. А для представления о юморе и сатире как оттенках комического или «особом чувстве» художника достаточно ограничиться всего лишь сферой «эмоциональной критики». Более того. Введение интеллектуального, рационального начала да еще как господствующего (что нетрудно доказать, обратившись к творчеству любого настоящего сатирика) не оставило бы камня на камне в теории юмора и сатиры, построенной на основе преобладающей и единственно специфической роли чувства.

Высокой мерой осознанности творимого сатириком искусства прежде всего объясняется своеобразное использование в его произведениях достижений реализма. Психологический анализ, искусство создания нарицательного и собирательного образа особыми путями ставятся на службу сатиры. Главы книги Я. Эльсберга, посвященные этим проблемам, равно как исследование о сатирическом и отрицательном несатирическом образе, относятся к числу наиболее удавшихся.

С. Бочаров, перу которого принадлежит в этой книге раздел о психологическом анализе, разносторонне рассмотрел вопрос о роли и функциях в сатире этого крупнейшего завоевания художественного реализма последних двух веков. Анализируя художественную ткань «Господ Головлевых», «Жизни Клим Самгина» и для сравнения с ними щедринской сказки «Игрушечного дела людюшки», он приходит к выводу, что «впечатление „кукольности“ может быть достигнуто сатириком и без применения „кукольных“ средств, и через бытовые картины, правдоподобные всеми деталями, через тщательный психологический анализ индивидуализированных человеческих характеров. Не „кукольные“, гротескные приемы сами по себе создают сатиру» (стр. 267).

Это замечание весьма важно. Вообще в работе Я. Эльсберга последовательно проводится более широкий взгляд на сатиру, нежели у Ю. Борева, в книге которого сатира порой низводится до степени жанра, насыщенного определенными технологическими приемами (гипербола, гротеск, карикатура) и видами обостренной «эмоциональной критики». Отсюда проистекают разные взгляды на соотношение комического и сатиры. По Ю. Борову, сатира — небольшой раздел комического. Для Я. Эльсберга комическое — важный элемент сатирического принципа (стр. 169). Сатира, по мысли Я. Эльсберга, «в состоянии применить в своих целях все оттенки, стороны и черты комического, от легкой шутки до гневной инвективы». При этом шутка и острота подчиняются «обличительному пафосу» сатиры (стр. 176). Действительно, как показывает опыт мирового сатирического искусства, все виды и формы комического свободно входят в сатиру. Но и этого ей недостаточно, поскольку нередко используются элементы драматического (трагизм) и лирического родов.

Особый интерес исследователи проявили к такой сложной проблеме, как взаимоотношения категорий комического и трагического в жизни и искусстве. Обостренное внимание авторов обеих работ к этой проблеме объясняется тем, что трагизм и комизм навсерьез пронизывают литературу и искусство.

Ю. Боровым верно решается вопрос о том, какие жизненные противоречия следует считать трагическими и какие комическими, какова диалектическая связь между комическим, с одной стороны, и трагическим и возвышенным, с другой. Но как только автор кончает с общеэстетическими вопросами и переходит в сферу истории искусства, его вновь постигают неудачи. Так обстоит дело с трактовкой проблемы комического и трагического в античном искусстве.

«Трагическое для античного художника,— утверждает Ю. Боров,— чисто трагично, для него в трагическом характере нет никаких „нетрагедийных“ примесей комизма. То же и с комическим. Для античного художника смех не омрачен трагизмом» (стр. 192).

Такие суждения имеют уже силу устойчивой традиции, хотя по существу не соответствуют действительности.

Не вносит ясности в трактовку этой проблемы и Я. Эльсберг, который в обобщающих выводах разделяет традиционное мнение и только в некоторых конкретных оценках (например, аристофановских «Птиц») склонен иначе подходить к поставленной выше проблеме.

А о чем свидетельствуют факты истории античного искусства?

Прежде всего хочется напомнить, что генетически трагедия восходит к «драме сатиров». Когда еще не существовало никаких трагедий, по деревням и городам Аттики и Беотии бродили труппы «комов» и давали сатирические представления. Не случайно Аристотель утверждает в «Поэтике», что «сатирические представления» — колыбель трагедии.¹

Естественно, возникнув на базе сатиры, трагедия не могла разорвать все связи со своей первоначальной почвой. Не этим ли обстоятельством объясняется сильная струя иронии в трагедиях Софокла, особенно в «Царе Эдипе», что дало основание ряду иностранных исследователей создать обстоятельные работы на эту тему (С. Thirwall, G. H. Macurdy и др.).

Если же обратиться к творчеству комедиографов и сатириков античности (Аристофану, Плавту, Лукиану), то в их мировоззрении и творчестве можно обнаружить элементы трагического и драматического. В «Птицах» явно ощутимы мотивы драматизма, «горя». Лукиан наряду с беспощадно-ироничными «Беседами богов» — великой сатирой античности — создал «Зевса трагического», в котором отчетливы комические начала. Поэтому нельзя не согласиться с мнением Генриха Гейне, который следующим образом охарактеризовал сложное, противоречивое мировоззрение и творчество величайшего комедиографа античности: «Тем и велик Аристофан, что велико его мировоззрение, что оно было выше и даже трагичнее мировоззрения трагиков, что его комедии были поистине трагедиями-шутками».²

Следовательно, хотя античная литература (а вместе с ней и эстетика) не знали того глубокого и органичного проникновения комических и трагических мотивов, которые стали доступны сатире Возрождения (Шекспир, Сервантес), но «чистого» трагизма и комизма в творчестве крупнейших художников и тогда не было.

Если оценивать силу аргументации и точность выводов в обеих книгах, то предпочтительно необходимо отдать «Вопросам теории сатиры», хотя многие интересные наблюдения о специфике сатиры, сделанные Я. Эльсбергом, не нашли пока исчерпывающего решения на страницах его книги. Не по этой ли причине работа его так и осталась без обобщающего заключения. Она просто обрывается на главе, посвященной анализу языка сатирика. Зато те выводы, которые Я. Эльсберг делает на протяжении всей книги, как правило, основаны на прочном фактическом фундаменте, отличаются убедительностью и точностью. Автор не спешит делать обобщений, если они не вытекают из предшествующего анализа.

Основное достоинство книги Ю. Борева состоит в том, что автор ее впервые в нашей теоретической литературе весьма многосторонне разработал вопрос о социально-эстетической природе комического, сделал интересные наблюдения относительно объекта насмешки, видов и оттенков смеха. Правда, иногда Ю. Боров слишком полагается на силу дедукции, не поверяя выводов, сделанных на основе изучения общефилософских или собственно эстетических трудов, живым опытом литературы и искусства. Вот почему не убеждает его теория происхождения смеха из испуга, отрицание у некоторых видов комического возможности смягчать жизненные контрасты и противоречия, трактовка образа Остапа Бендера.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. Гослитиздат, М., 1957, стр. 51.

² Генрих Гейне. Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 7, «Academia», М.—Л., 1936, стр. 223—224.

По всем этим вопросам точка зрения Я. Эльсберга прямо противоположна мнению Ю. Борева и, конечно, более правильна.

В заключение несколько слов о стиле рецензируемых трудов.

У Я. Эльсберга есть стройность и единство позиции, а отсюда единство стиля — живого, местами образного и в целом выдержанного в рамках серьезного научного исследования.

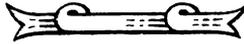
В книге Ю. Борева налицо стилистическая чересполосица. Беллетризованное введение сменяется математической логикой философского трактата. Завершающая же глава выдержана в жанре обычной литературно-критической статьи. Думается, что отсутствие внутреннего единства в подходе к решению проблемы комического обусловило эту стилистическую пестроту.

Отмеченные недостатки, естественно, снижают качество рассмотренных книг, особенно работы Ю. Борева.

После выхода в свет этих книг задача исследователя комического и сатиры одновременно и упростилась, и усложнилась. Теперь уже не будут раздаваться требования к автору любой работы о сатире — дать толкование этого термина. Желающие могут его найти в рецензируемых монографиях.

Вместе с тем книги эти лишней раз свидетельствуют о том, какие огромные трудности встают на пути всестороннего изучения сатиры, юмора, комического. Они говорят о необходимости комплексного исследования этих проблем (включая философско-эстетические и антропологические). Заслуживают отдельного рассмотрения не только разновидности комического (от шутки до сарказма), но и различные литературные жанры (фельетон, памфлет, сатирический рассказ, басня, эпиграмма, пародия, сатирическая повесть и роман и т. п.).

Как видно, поле работы обширное, а во многих отношениях весьма еще слабо возделанное. Задача авторов будущих работ состоит в том, чтобы углублять познание сущности как отдельных элементов комического, так и сатиры в ее сложном, противоречивом синтезе.



УЧЕБНИК — ГЛАЗАМИ СТУДЕНТОВ

Второе издание рецензируемой книги¹ применялось студентами в течение первого семестра 1957/1958 учебного года. В настоящее время семестр окончен, курс прочитан, экзамен сдан, и можно подвести некоторые итоги.

Достоинства и недостатки первого издания отражены в рецензиях и обсуждались на специальном совещании при Институте русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Рецензенты ограничились обсуждением научной стороны учебника. На совещание студенты приглашены не были. Между тем названная книга есть учебное пособие и с этой стороны также подлежит оценке. Настоящая рецензия будет посвящена именно этой стороне, научная же сторона будет освещена лишь попутно.

Курс русского фольклора читался в Ленинградском университете для студентов отделений русского языка и литературы, журналистики и классической филологии. Большинство студентов имеет двухлетний стаж педагогической, журналистской или иной работы.

По ряду причин курс читался сжато и сокращенно, и слушателей неоднократно приходилось отсылать к учебнику, поэтому вопрос об учебном пособии приобрел особую важность.

Чтобы узнать, как студенты отнеслись к названному пособию, был произведен следующий опыт. После экзамена студентам, сдавшим экзамен на «отлично» и показавшим интерес к предмету и умение самостоятельно мыслить, было предложено, не выходя из аудитории (т. е. ни с кем не делясь своими мнениями), изложить в письменной форме свое суждение об учебнике. Таких отзывов было получено 15.

Все они почти полностью совпадают. За исключением некоторых разделов (о них будет сказано ниже), учебник студентов не удовлетворяет, и они отнеслись к нему отрицательно. Основной недостаток, затрудняющий понимание, — неудачная система изложения в целом и беспорядочность изложения внутри отдельных разделов.

«Нет достаточной ясности в системе изложения». «Материал очень разбросан, нет определенного плана в изложении». «Недостаток учебника в том, что в нем плохая плановость».

Как особенно неудачные чаще других называются статьи, посвященные Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову, а также разделы, посвященные рабочей поэзии и современному фольклору. Реже как неудачные названы статьи о свадебной поэзии и о бытине.

К этому мнению необходимо прислушаться самым серьезным образом.

Не имея возможности входить в детали, мы остановимся на некоторых примерах. Особенно часто неудовлетворительной названа статья о Добролюбове и Чернышевском (стр. 97—106). Выделение их в одну статью понятно, но бросается в глаза их полное объединение как бы в одно лицо (студенческая шутка — «Доброшевский»). Никаких отличий между ними не делается. После общих и довольно туманных рассуждений, где не только объединены Чернышевский и Добролюбов, но 40-е и 60-е годы и где о народной поэзии вообще не упоминается, вдруг, без всякой связи с предыдущим, дается сухой перечень основных статей, в которых Чернышевский и Добролюбов говорят о народной поэзии. Всего перечислено 11 таких статей с годами их появления. (Не понимая, для чего этот список нужен и какова его связь с предыдущим изложением, неко-

¹ Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов. Под общей редакцией проф. П. Г. Богатырева. Издание второе, дополненное и исправленное. Москва, 1956, 619 стр.

От редакции. Публикуя поступившую в редакцию от профессора Ленинградского университета В. Я. Проппа рецензию на книгу «Русское народное поэтическое творчество» под редакцией профессора П. Г. Богатырева и тем самым вторично обращаясь к уже прорецензированной в нашем журнале книге, редакция исходит из принципиальных соображений важности учета мнения той читательской аудитории, к которой обращено пособие.

торые из первокурсниц, не одолев рассуждений, выучили этот список наизусть с датами). В дальнейшем кратко пересказывается рецензия Чернышевского на книгу Берга «Песни разных народов», далее сообщаются некоторые положения из статьи Добролюбова «О степенях участия народности...», а затем говорится о борьбе против мифологической школы — Гримма, Буслаева, Афанасьева (о которых студенты, если они руководствуются учебником, еще ничего не знают, так как эта школа изложена позднее), и в этой связи говорится о «Полемических красотах» Чернышевского. Но беспорядок не ограничивается изложенным. Оказывается, что в разделе, озаглавленном «А. Н. Афанасьев и мифологическая школа», изложен еще целый ряд работ Чернышевского и Добролюбова, направленных против мифологической школы, тогда как студент считал, что он Добролюбова и Чернышевского уже изучил. Можно с уверенностью сказать, что студент-первокурсник, если он не слышал лекций или не читал первоисточников, не сможет разобраться в этой путанице и чересполосице, и можно понять студентку, которая пишет: «Такие важные разделы, как „Чернышевский и Добролюбов о народной поэзии“, написаны совершенно беспланово, так что когда прочтешь эту главу, то совершенно не знаешь, о чем говорить».

Обращаясь к научной стороне дела, следует признать ошибкой, что взгляды Добролюбова и Чернышевского излагаются до мифологической школы. Это нарушает историческую и хронологическую последовательность. Так как революционные демократы прогрессивны, а Гримм и его последователи признаются реакционными, то в первую очередь излагается прогрессивная мысль, а вслед за этим излагается (более ранняя) так называемая мифологическая школа, вследствие чего получается неясность, путаница и чересполосица.

Другой пример бессвязности изложения — статья о творчестве фабрично-заводских рабочих. Так же, как и другие статьи или разделы учебника, он начинается с истории изучения и собирания. Но в книге есть большая историографическая часть, посвященная истории изучения и собирания русского фольклора в целом. Эта общая историографическая часть не согласована с отдельными частными статьями по истории собирания и изучения отдельных жанров, частные же статьи, в свою очередь, не согласованы между собой. Именного списка нет, отсылки от одних частей учебника к другим также нет. В общей части ничего не говорится о том, что русские и советские ученые изучали поэзию рабочих, об этом студенты узнают много позднее. Согласовывать эти разделы приходится самому студенту, если этого не сделал читающий лекции профессор. Это относится не только к данному разделу, но и ко всем другим.

Но вернемся к статье о поэзии рабочих. Читатель ждет, что после историографической части будет дан очерк развития народно-поэтического творчества рабочих. Первые заголовки это как будто подтверждают; они гласят: «Зарождение рабочего фольклора. Первые его произведения». Но далее историческое изложение перемежается с изложением общих вопросов. После XVIII века следует параграф об отношении раннего рабочего фольклора к крестьянскому, а далее совершенно неожиданно идет параграф, озаглавленный «Истоки рабочего фольклора». Содержание этого параграфа и связь его с предыдущими неясна. Далее (сразу после «истоков») следует изложение 80—90-х годов (промежуточные годы от начала XIX века до 80-х годов не выделены), затем вдруг опять следует общий вопрос о значении книжной поэзии пролетариата; далее говорится о рукописных стихах рабочих, затем о 1905 году, а еще далее следует заголовок «Углубление реализма рабочего фольклора», как будто оно началось после 1905 года. Заканчивается раздел рабочими сказками, возвращающими нас к XVIII веку. Во всем этом разделе спутаны три способа изложения: исторический, по проблемам и по жанрам. Ни один из них не положен в основу, изложение перескакивает с одного способа на другой.

Требование студентов, что необходимо «каждую тему изучать в процессе развития, прослеженного полно и постепенно», следует признать единственно правильным принципом изложения материала.

Мы ограничимся приведенными примерами непоследовательности в изложении, так сильно затрудняющей работу студентов.

Другой недостаток, отмеченный студентами, это мертвящий, тяжеловесный и иногда просто непонятный язык и стиль изложения. «Плохо, распливчато». «Нечетко, много воды». «Наблюдаются неточности в определениях» и т. д. Наиболее резко этот упрек отражен в следующей фразе: «Даже о самых интересных предметах учебник говорит невыносимо сухим языком. Эта сухость решительно не дает возможности одолеть учебник от начала до конца. Создается впечатление чего-то тягостного и неподвижного, бегаешь глазами по строкам, а толку мало. Студенту нужно много читать, и если каждое пособие было бы написано таким слогом, то студент стоял бы перед неразрешимой задачей. Книга под ред. проф. Богатырева как ларец с добром, да с тугим замком».

Действительно, трудно объяснить, почему наши фольклористы часто пишут таким убийственно плохим языком. Наши историки, геологи, ботаники и другие ученые умеют писать просто, сжато, ясно, интересно, тогда как в трудах по фольклору фразы

вроде «сюжетная линия развивается в плане социального заострения» отнюдь не исключение. Дело здесь не только в тяжеловесности и сухости, но, как правильно отмечают студенты, в неправильных и неточных определениях, которые кроются за этими нудными и скучными фразами.

В качестве примера тяжеловесности и неточности изложения мы остановимся на введении, где дается определение понятия народной поэзии и характеристика ее. Русский фольклор определяется как «коллективное устно-поэтическое творчество русского народа». Понятие коллективности не расшифровывается, и студент не понимает, как произведения могут создаваться коллективно. Можно понять лишь то, что произведения как-то создаются многими людьми одновременно. Кое-как освоив эту мысль, студент на стр. 4—5 читает: «Если устное поэтическое произведение, созданное прогрессивно настроенными представителями господствующих классов, отвечало мировоззрению трудящихся масс и было создано в форме народной поэзии, оно могло стать фольклорным произведением». Это место понять студенту — да и не только студенту — невозможно. Каким образом продукт индивидуального творчества может превратиться в продукт творчества коллективного? В приведенной фразе сказано: если оно создано прогрессивным писателем и имеет «форму народной поэзии». Это значит: если бы Салтыков-Щедрин (прогрессивный писатель) писал бы былины (одна из форм народной поэзии), то такие былины из индивидуального творчества превратились бы в коллективное.

Студент понимает, что это не так, но как понять автора — неизвестно. И такие рассуждения идут под заголовком «Изучение устной поэзии в свете учения Ленина о двух культурах». Специалисту ясно, что автор хотел говорить о процессе фольклоризации литературных произведений, но введение писано не для фольклористов, а для студентов первого курса.

Таких примеров можно привести множество, и можно понять студентов, которые пишут: «Написано бледно, туманно, беспланово», «Необходимо было разбираться в каждой строчке», но разобратся не всегда было можно, и студенты вообще переставали читать учебник, либо ограничиваясь лекциями и чтением первоисточников, либо обращаясь к учебнику Соколова. «Вообще, хоть это и не было рекомендовано, не только я, но и многие мои товарищи обращались к учебнику Соколова,¹ так как часто то, отчего появлялось туманное представление при чтении учебника под ред. Богатырева, прояснялось при чтении лекций или учебника Соколова». Таких заявлений несколько.

Мы не будем останавливаться на критике, которой студенты подвергли научную сторону учебника; она также достаточно остра и во многом совпадает с рецензиями специалистов.

В чем же корень зла? Казалось бы, что всё должно быть хорошо, так как каждый из разделов написан специалистом по данному разделу. Однако, именно в этом, как это ни парадоксально, и состоит одна из причин неудачи учебника. Примерно половина всех авторов непричастна к преподавательской работе и пишет не для студентов I курса, а для своих товарищей по науке. Основная задача учебного пособия состоит в том, что оно должно неизвестное сделать известным и дать освоенному материалу соответственное освещение. Исследовательские статьи пишутся иначе: сообщение нового материала здесь не обязательно. Материалам, которые известны и пишущему, и читающему, или понятиям, которые ясны для специалиста, в исследовательской статье дается новое толкование, понимание, освещение. Авторы учебника, нисколько не заботясь о том, каким багажом владеют их молодые читатели, считают известным то, что известно им самим, и понятным то, что они понимают сами. Так, например, разделу, посвященному изложению русского фольклора, предшествует раздел под заглавием «Проблемы истории фольклора». Такое расположение является крупной методической ошибкой. Здесь студенту, который не изучал в средней школе ни одной былины, кроме былины о Микеле Селяниновиче, сообщаются рассуждения о периодизации; упоминаются как известные (студенту, однако, неизвестные) Рогожский летописец, богатырь Кожемяка, Соловей Будимирович, Ставр Годинович, Горшня, Шибарша и т. д. Изложение (само по себе несомненно достойное внимания) прорходит мимо студентов-первокурсников; они «бегают по нему глазами», после чего откладывают учебник в сторону. Это же относится и к другим статьям. Авторы, вместо того, чтобы *знакомить* с материалом, *рассуждают* о нем. К этому надо прибавить, что рассуждения перегружены второстепенными и ненужными материалами. С образцами классического фольклора студент может ознакомиться по сборникам или хрестоматиям. Но, например, в статье «Народные лирические песни» названо по первой строке до 150 песен. Откуда студент может их узнать? Или надо ограничиться поверхностным чтением, или с трудом, по алфавитным указателям антологий разыски-

¹ Учебник под ред. Богатырева на лекциях был рекомендован как основное пособие, учебник Ю. М. Соколова как дополнительное пособие для активно интересующихся фольклором.

вать эти песни. Ни то, ни другое для студента невозможно, и студент понемногу начинает понимать, что в учебнике на 600 страниц далеко не всё надо знать. Надо только приноровиться, чтобы наугад выхватить для экзамена самое важное, так как в самом учебнике не отличишь важное от второстепенного. Принцип установления наблюдений на неизвестном студенту материале без предварительного ознакомления с этим материалом пронизывает почти всю книгу и предопределяет ее неудачу как учебного пособия. Этот упрек относится к большинству разделов, но не ко всем. Студенты с удовлетворением отмечают ясное и четкое изложение статьи, посвященной народному театру. Статья писана по иному принципу, чем все другие. Говоря, например, о драме «Царь Максимилиан», автор предварительно знакомит с содержанием пьесы. Это, пожалуй, единственный такой случай во всей книге. Статья писана не только специалистом по народному театру, но писана *педагогически* правильно, и студенты это оценили. Отметим студенты также ясность, четкость и сжатость изложения некоторых из статей об отдельных фольклористах; однако, положительные оценки встречаются всё же весьма редко, преобладает довольно резкая критика.

Если учебник предполагается переиздать, он должен быть коренным образом переработан с учетом требований тех, для кого он назначается.

Здесь высказаны лишь наиболее общие наблюдения. Более детальное обсуждение учебника возможно и необходимо, но оно выходит за рамки рецензии.



РОМАН „ВРЕМЕНА И ЛЮДИ“ А. РОЗЕНА И ЕГО КРИТИКИ

Роман «Времена и люди» А. Розена нашел положительную оценку в двух появившихся критических статьях.¹ А. Дымшиц увидел в романе глубоко правдивое изображение будней советской армии (и отдельные незначительные, частные погрешности). В. Дружинин, признав, что в романе имеются значительные художественные недостатки (в композиции и пр.), сделал вывод, что автор сумел поставить серьезные общественные вопросы о жизни армии в мирные дни и что роман в целом заслуживает положительной оценки. Не затрудняя себя всесторонним разбором произведения, оба автора приложили к роману Розена некоторые встречающиеся в нашей критике удобные стандарты положительных оценок. Однако далеко не всё в романе так хорошо, как это представили указанные критики. В нем есть не только недостатки «технологического» порядка, но и отступление от жизненной правды.

Обращает на себя внимание заглавие, полное эпического размаха. Не «время», а «времена» и не просто «времена», а «времена и люди». Уже само это заглавие сулит читателю широкую картину развития жизни, которая позволит осмыслить пути и судьбы человеческие. Но эти ожидания не оправдываются: нет в романе ни глубокого охвата жизненных явлений, ни развития характеров. Заглавие не соответствует содержанию романа и выполняет просто рекламную роль.

Весьма показательна экспозиция романа — описание медлительной ленинградской весны, ледохода. Почему с картины ледохода начинается роман, посвященный жизни воинского соединения, расквартированного где-то под Ленинградом? Картина эта отнюдь не случайна, она имеет весьма важное значение для понимания идейно-образной концепции. В романе сопоставляются два периода, два «времени» — период Отечественной войны и первые послевоенные годы. Всю войну дивизией командовал самодур Бельский (а командир корпуса Шавров никак не мог раскусить его), в роли заместителя начальника политотдела выступал интриган Кирпичников, в должности адъютанта процветал откровенный карьерист Рясинцев, в полках и батальонах подвизались офицеры — службисты, молчаливики. Нашелся только один человек, герой-одиночка... но об этом потом. В период войны было, так сказать, старое (зима), а теперь, после войны, наступает новое (весна). Поближе к концу романа Шавров отрезвляется и начинает критически относиться к Бельскому. Затем, после смерти Шаврова, вновь назначенный командир Полозов наводит порядок в корпусе и снимает преуспевавшего долгое время Бельского. Начальник политотдела дивизии Ветлугин, болевший и поэтому не участвовавший в сюжетном развитии, теперь выздоравливает и расстраивает козни Кирпичникова. Так первые страницы романа (весна, оттепель, ледоход) проливают свет на всё последующее развитие событий. Однако эту символику критики почему-то обходят молчанием.

Посмотрим далее, как строится роман, каковы в нем соотношение и расстановка сил, какие сюжетные линии выдвинуты на первый план. А. Дымшиц поясняет, что произведение А. Розена — это прежде всего «роман об армейских буднях». И А. Дымшиц, и В. Дружинин соглашаются, что образы «гражданских» персонажей показаны бледно; больше того, личная жизнь основного героя романа офицера Федорова, его взаимоотношения с героинями (Катя, Тамара) обрисованы неуменно, слабо, шаблонно. Значит, около половины объема романа (примерно столько посвящено боковым линиям — кстати, слабо связанным с основной) никак нельзя зачислить писателю в актив. Остается другая «половина» — на военные темы. Что же дает автор в разработке этой темы?

Никто не будет отрицать, что автору удалось дать несколько выразительных сцен (диалоги подчиненного Рясинцева с начальником Бельским; карикатурная «теоретическая конференция»), нарисовать два-три запоминающихся отрицательных образа

¹ Имеются в виду рецензии А. Дымшица «Роман об армейских буднях» («Литературная газета», 1957, № 138, 19 ноября) и статья В. Дружинина «В мирные дни» («Новый мир», 1958, № 2). Такова же точка зрения В. Катинова («Знамя», 1958, № 3).

(Бельский, Рясинцев). Но присмотримся к тому, как именно автор показывает и объясняет отрицательные явления в жизни армии.

Вот Бельский, ограниченный, несимпатичный человек (даже жена в конце романа разводится с ним). Испортила Бельского власть: «привычка приказывать, а главное — привычка видеть большие массы людей, выполняющих его приказы, привела его к ошибочному выводу, что стоит ему отдать приказ, как все бросятся его выполнять не потому, что это хороший приказ, а потому, что это приказ Бельского». И вот у него рождается самодурство, властность, эгоизм, «стремление захватить как можно больше». Объяснение, как видим, не отличается глубиной.

Рясинцев давно возмечтал о легкой, беспечной жизни. Он очень не любил тех, кто работает: «С каждым днем он всё больше чувствовал странную уверенность, что будет время, когда ему удастся над ними восторжествовать...» Обстоятельства жизни подтвердили эту странную уверенность бездельника: «Он все-таки вытянул свой счастливый билет» и стал процветать в армии, служа при Бельском.

Далее фигура интригана — политработника, заместителя начальника политотдела Кирпичникова. Это злой, подозрительный человек, он верит любой анонимке, непрочь приписать «в целях выяснения истины» шантаж, запугивание.

Так показано руководящее ядро дивизии, прошедшей дорогами большой войны. Не очень радуют и другие офицеры. Командир роты Желудев вообще-то неплохой человек, но боится сказать правду, не помогает в трудную минуту товарищу. Офицер Камышин дорожит своей должностью и помалкивает.

В романе возникает целая галерея интриганов, молчаливых, службистов.

Критики указывают на то, что автор романа удачно противопоставляет этим отрицательным фигурам образы положительных героев, которые олицетворяют «стремление советских офицеров к совершенствованию», говорят об их принципиальности, непримиримом отношении ко всему отсталому, косному.

Действительно, автор знакомит читателя с рядом положительных героев (Ветлугин, Лебедев, Маричев, Полозов), но, большей частью, дело ограничивается столь мимолетным знакомством, что оно почти не оставляет у читателя воспоминаний. «Знакомство» совершается по одному шаблону: даются биографическая справка о персонаже плюс несколько его реплик «для оживления», а также «типические» высказывания для ознакомления с его образом, мыслями и его позицией. Стало быть, не в них дело. Главную ставку автор делает на образ майора Федорова. Этот персонаж показан крупным планом, изображен щедрой рукой прозаика на многих страницах. Федоров смело указывает на ошибку Бельского, допущенную в период войны во время Новинской операции: тогда Бельский приказал одной из частей перейти в наступление на позиции противника, отстоявшие на 800 метров, и это привело к ненужным потерям. И теперь Федоров добивается того, чтобы Бельский признал допущенную им ошибку. На теоретической конференции Федоров выступает против своего начальника, пишет статью о том же для журнала, и наконец на маневрах в аналогичных условиях наглядно показывает комдиву, как надо было бы тогда, в период войны, наступать. Он бьет в одну точку. Начальство ему противодействует. Получается конфликт. Герой, борясь почти в одиночку (даже жена вначале против него), побеждает. Много внимания в романе уделено идее *fixe* героя насчет того, что войскам следует разрешать наступление на противника, отстоящего от исходных позиций не далее 200—300 метров (пусть читатели-военные по достоинству оценят актуальность и значительность этой проблемы в современных условиях).

Конечно, в образе Федорова схвачены некоторые жизненные черточки советского офицера, но этот положительный образ дан односторонне, преимущественно в роли обличителя зла. В центре внимания оказалось повествование о мытарствах и невзгодах честного человека.

Странно выглядят у Розена «армейские будни»! Смеет надеяться, что не таковы они в действительности, что дивизии, вышедшие из войны, вовсе не жили такой склочной жизнью, как это представлено в романе. Интриги не занимали в жизни офицеров того места, которое они занимают в романе. Почему обо всем этом критики не сказали? Неужели они не ощутили тягостного чувства, возникающего при чтении романа А. Розена? Никакой бодрости, как они уверяют, он не вливает, наоборот, роман способен возбудить лишь грустные раздумья.

Критики не отметили также того, как аккуратно, «в порядке» расставлены герои. Автор, так сказать, против всякого иррационализма в творческом процессе. Действующих лиц он расставил по строго разработанной схеме, придал каждому из героев по одной-две подлежащей изобличению черты (самодурство, интриганство, служебный карьеризм, трусость, чинопочитание и пр.). Правда, это лишает образы живости, жизненности и превращает роман в иллюстрацию определенных идей, проблем, тезисов. Но автора это несколько не смущает.

Критики изящно обошли вопрос о языке и стиле романа. Трудно назвать роман удачным произведением искусства. Серый, невыразительный стиль, и только по временам обращает на себя внимание языковое «новаторство» автора. Вот, например,

описание природы: «Было уже тепло, но льдина плыла вниз...» Здесь чувствуется нескованность, свежесть: весна, но льдина плывет не вверх по реке, а вниз. Подобные обороты как бы позволяют выражаться свободно, «недогматично». Вот пример усиленного психологического анализа: «Задыхаясь от скуки, они сидели друг против друга и играли в 66». Неулловимое, тонкое переживание персонажей рельефно материализовано. Большие глубины чувствуются в следующем философском отлете: «Поселок спал. Было совершенно тихо, и только под этим единственным старым дачным балкончиком крутилась земля со всеми ее материками и морями». Ясно, зримо представляешь себе, как герой с высоты балкончика обозревает вертящуюся где-то на уровне крыльца в виде глобуса землю. Образ хочется потрогать рукой — такова сила художественности.

Пожалуй, напрасно критики умолчали об искусстве слова романиста А. Розена! На сером, невыразительном фоне то и дело поблескивают подобные красоты стиля.

А. Дымшиц и В. Дружинин не захотели увидеть идейных изъянов, идейно-художественных просчетов А. Розена и уверяют читателей, будто этот скучный, серый, местами просто недоработанный роман — некое достижение нашей литературы. Понимание критериев — вот «принцип» их критической оценки романа А. Розена. Но с этим принципом читатели не согласятся. И не только военные (в военной печати уже появились критические отзывы на роман Розена), но и гражданские.

Говорят, история Бельского и Федорова «взята из жизни». Возможно. Что же это доказывает? Можно быть верным отдельному факту и быть далеким как небо от земли от жизненной правды. Ведь факт еще не вся правда, требуется осмысление его, умение связать, сопоставить данный факт с другими. И это особенно важно сделать в современном романе с его обширным захватом людей и событий. Ведь данный факт может противоречить сотне других аналогичных фактов. Конечно, если только в исключительном видеть типическое, как это делали некоторые литераторы в 1953—1955 годах, то с такой точки зрения роман А. Розена окажется правдивым. Но сейчас уже нет смысла возвращаться еще раз к критике этой неправильной точки зрения, она достаточно убедительно раскритикована в нашей печати, в частности в редакционной статье журнала «Коммунист» («К вопросу о типическом в литературе и искусстве». «Коммунист», 1955, № 18). Слепое следование отдельному факту приводит или к бездумному регистраторству и фотографизму или к перекосу картины жизни. В романе «Времена и люди» как раз и случилось последнее.

Хвалители романа А. Розена подчеркивают правдивость обрисовки отрицательных персонажей. Они говорят: автор обличил зло (Бельский и другие), отношение автора к отрицательным явлениям выражено совершенно отчетливо и недвусмысленно; следовательно, роман передает правду жизни и должен быть соответственно высоко оценен. Пусть даже, говорят они, другие стороны в романе неубедительны, показаны слабо, шаблонно, но главное, мол, верно, и это решает общую оценку произведения.

На первый взгляд это рассуждение резонно.

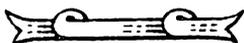
Действительно, страницы романа, посвященные Бельскому, написаны лучше других. Если рассматривать этот образ сам по себе, изолированно от общего содержания произведения, вне системы образов, то создание этого образа могло бы быть расценено как некоторый успех писателя, как показатель того, что автор бьет по тем целям, по которым и следует бить оружием критики. Но ведь так обособленно рассматривать образы нельзя, ведь тот или иной элемент произведения существует не сам по себе (как, например, во фрагменте незаконченного произведения), а в тесной связи с другими образами, во взаимодействии со всем идейно-образным содержанием. И вот этого-то указанные критики не пожелали понять или признать. Они не заметили, что образы Бельского и других персонажей в сущности олицетворяют в романе устойчивую тенденцию в офицерской среде. Ведь Бельский мог существовать так долго в роли командира дивизии потому, как это объясняется в романе, что его начальник, командир корпуса Шавров, не замечал его пороков, политотдел не осуществлял своей партийной функции, а среди офицерства частей дивизии преобладали люди пассивные, службисты. Произведение надо брать как целое, в котором отдельные части, имея, конечно, известное относительно самостоятельное значение, получают определенный смысл и могут быть вполне объяснены лишь с учетом общего впечатления от произведения, в зависимости от общего смысла произведения в целом. Этот вывод не заключает в себе ничего нового, но, видимо, следует напоминать об этом неперменном условии правильной оценки художественного произведения, если иные критики о нем забывают.

Защитники романа А. Розена приписывают произведению то, чего в нем нет, скрывают ряд его действительных недостатков и преувеличивают отдельные частные достоинства. В истолковании их получается так, что роман и удачно показывает борьбу нового со старым, и противопоставляет отрицательному положительное и пр. А в действительности дело обстоит иначе. Не говорят эти критики и о «заданности», «иллюстративности» ряда сцен и эпизодов романа. Общими голословными фразами подме-

няется конкретный разбор литературного произведения, рассмотрение его отдельных достоинств и крупных слабостей и недостатков, односторонности авторского подхода к теме.¹

Критики взяли роман А. Розена изолированно от других произведений прошлого года, не сказали о том, что этот роман не является единственным явлением, что сам подход А. Розена к военной тематике близок к подходу А. Былинова в его повести «Рота уходит с песней» (см. «Новый мир», 1957, № 7, 8), — повести, которая подверглась, на наш взгляд, обоснованной критике в «Литературной газете».

Если учесть всё сказанное выше о недостатках романа А. Розена, то можно сделать вывод о том, что роман этот — весьма слабое произведение, отнюдь не заслуживающее тех похвал, которые мы находим в статьях указанных критиков, — статьях, которым явно не хватает объективности и всесторонности анализа художественного произведения.



¹ А. Розену, в частности, недостаточно известен «производственный материал», и поэтому он невольно ставит своих героев в неловкое положение, заставляя их вести «принципиальный», «научный» спор по таким вопросам, которые без труда и без всякой военной «учености» может решить любой здравомыслящий командир взвода. Вопрос об удалении позиций от противника никогда не был спорным и всегда решался в зависимости от конкретной обстановки. А. Розен же, выдумав проблему насчет «250 метров от противника», вертит вокруг них весь личный состав корпуса. Это, естественно, никак не помогает автору поставить действительные значительные проблемы армейской жизни и приводит к тому, что все герои выглядят мелкими, примитивными.

**Б. ГОРОДЕЦКИЙ, А. ДОКУСОВ,
В. МАНУЙЛОВ, Г. ФРИДЛЕНДЕР**

СЕРЬЕЗНЫЕ НЕДОСТАТКИ ОДНОЙ РЕЦЕНЗИИ

В № 8 журнала «Вопросы литературы» за 1957 год напечатана обширная рецензия М. Ашукиной на академическое издание сочинений М. Ю. Лермонтова в шести томах, выпущенное Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в 1954—1957 годах.¹ Скороговоркой и неохотно говоря о достоинствах этого издания, рецензент всё свое внимание сосредоточивает на резкой критике его «серьезных» (по уверению М. Ашукиной) недостатков и ставит под сомнение его научную авторитетность.

Эта тенденциозность рецензии М. Ашукиной заставляет нас выступить с настоящим письмом.

Академическое издание сочинений Лермонтова — результат труда большой группы ученых. В работе над ним приняли участие как ученые старшего поколения, имеющие большие знания и опыт, так и более молодые литературоведы. Особенно велика была роль в подготовке издания покойного Б. В. Томашевского, отдавшего этой работе в последние годы жизни исключительно много сил и внимания.

До появления академического издания сочинений Лермонтова в СССР уже был выпущен ряд изданий сочинений поэта, имевших неоспоримое научное значение. Наиболее ценным из них было пятитомное издание, вышедшее в 1935—1937 годах под редакцией Б. М. Эйхенбаума. Однако даже в этом издании отсутствовал полный свод рукописных вариантов и черновых редакций лермонтовских произведений. Кроме того, после появления издания «Academia» были обнаружены новые материалы, возникли новые научные проблемы, вызванные непрекращавшимся изучением наследия великого поэта.

При подготовке академического издания сочинений Лермонтова был заново тщательно проверен весь сохранившийся в рукописях текст произведений поэта. Автографы Лермонтова были впервые полностью прочтены, причем в основном тексте совершенно не осталось неразобранных мест, а в черновых вариантах осталось только несколько слов, не поддающихся прочтению. В издании, таким образом, впервые установлен полный критический свод рукописных и печатных вариантов, отражающих процесс творческой работы поэта. Уже одно это свидетельствует о значительности работы, проделанной сотрудниками академического издания и о его научной ценности.

Критическое изучение рукописей и печатных источников позволило исправить в академическом издании многие ошибки и опечатки предшествующих изданий. На основании фактов и документов доказана неправильность ряда предшествующих публикаций и напечатан исправленный текст таких важнейших стихотворений Лермонтова, как «Смерть поэта», «Прощай, немытая Россия», «Валерик», «А. О. Смирновой», цикл лирических стихотворений из альбома Верещагиной, отдельные стихотворения из цикла «Портреты», «Новогодние мадригалы». В ряде мест уточнен основной текст поэм «Сашка», «Корсар», романов «Вадим», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени». По новому источнику напечатана поэма «Ангел смерти»; полностью и впервые восстановлена до конца творческая история всех редакций драмы «Маскарад», даны исчерпывающие варианты каждой редакции. Многие в этих редакциях прочтены заново и по новым источникам (например, позднейшая редакция «Арбенина»).

Такие труднейшие черновые тексты, как «Вадим», «Сашка», «Сказка для детей», стихотворение «Последнее новоселье», стихотворения из записной книжки Одоевского и многие другие впервые прочтены и изучены с точки зрения процесса работы Лермонтова над ними.

В результате изучения текстов передатированы стихотворения группы 1837—1838 годов, отдельные стихотворения 1830, 1831, 1840 годов.

Естественно, что во всякой обширной по объему и сложной работе могут быть недостатки и промахи. Есть они и в академическом издании сочинений Лермонтова.

¹ М. Аш у к и н а. Серьезные недостатки академического издания Лермонтова. «Вопросы литературы», 1957, № 8.

Но, во-первых, неправильно из-за отдельных недостатков издания зачеркивать его положительное значение, те достижения его, которые уже сейчас прочно вошли в науку и стали достоянием всех, изучающих творчество Лермонтова. А во-вторых, для того чтобы правильно разобраться в достоинствах и недостатках академического издания, надо самому стоять на правильных научных позициях. Иначе многие выводы и упреки рецензента могут легко оказаться неосновательными. Так это и получилось со многими претензиями, предъявляемыми к академическому изданию М. Ашукиной.

В своей рецензии М. Ашукина делает ряд верных замечаний об отдельных упущениях и промахах, вкравшихся в текст академического издания. Она справедливо указывает на то, что стихотворение Лермонтова, обращенное к И. П. Мятлеву, следует печатать под названием «И. П. Мятлеву» (по недавно обнаруженному автографу), а не под названием «В альбом автору Курдюковой» (как оно печаталось раньше). Справедливы также указания рецензента на опечатку в вариантах к стихотворению «А. О. Смирновой», на неправильные инициалы в тексте письма к А. И. Бибикову (исправленные в примечании), на неоднородность некоторых примечаний к отдельным произведениям Лермонтова. Ценными являются некоторые предлагаемые рецензентом уточнения биографического порядка, дополняющие комментарии к письмам Лермонтова, а также хронологическую канву жизни и творчества поэта.

Но там, где от сравнительно мелких и второстепенных вопросов рецензент переходит к вопросам более важным, многие его упреки в адрес академического издания оказываются недостаточно обоснованными, а иногда и вовсе несправедливыми.

Едва ли не наиболее тяжелым обвинением, предъявляемым М. Ашукиной академическому изданию, является упрек в «произвольной композиции» поэмы «Демон». Упрекая академическое издание (и редактора «Демона» А. Н. Михайлову) в уступке «вопиюще ненаучной традиции», рецензент в связи с этим мечет громы и молнии против «субъективной школы в текстологии», «рецидив» которой он усматривает в редакторской работе А. Н. Михайловой.

Справедливо ли это обвинение? Для того чтобы читатель мог судить вполне объективно о характере критических приемов, к которым прибегает М. Ашукина, напомним вкратце об одной особенности творческой истории «Демона».

В своей рецензии М. Ашукина чрезвычайно высокомерно отзывается о «цензурных соображениях» как об аргументе, к которому прибегают исследователи, не умеющие анализировать трудные текстологические вопросы. Однако не следует забывать, что Лермонтов, как и другие русские писатели XIX века, жил и творил не в безвоздушном пространстве, а в условиях своего времени. Все великие русские писатели XIX века в той или иной степени испытывали на себе гнет царской цензуры. В жизни Лермонтова вмешательство цензуры играло особенно большую роль — из-за него он должен был трижды переделывать текст «Маскарада» и переработать текст поэмы «Демон».

Ни один из исследователей «Маскарада» не считает основным текстом этой драмы текст ее последней по времени редакции, т. е. драмы «Арбенин» (которая представляет собой переработку «Маскарада», сделанную поэтом с целью удовлетворить требования цензуры). С поэмой «Демон» дело обстоит более сложно. Не имея возможности по цензурным соображениям опубликовать текст «Демона» в редакции 1838 года, поэт в 1841 году создал новую, более совершенную в художественном отношении редакцию поэмы. Однако работая над новой редакцией, поэт должен был в определенной мере считаться с цензурными требованиями. Последняя редакция «Демона», во многом превосходя в художественном отношении редакцию 1838 года, в то же время уступает ей по силе «отрицания», которую так высоко ценил в «Демоне» В. Г. Белинский.

Для академического издания Сочинений Лермонтова А. Н. Михайлова завершила длительное и кропотливое исследование текстов поэмы «Демон», начатое ею еще в 1940 году в связи с открытием ею же так называемого «придворного» списка поэмы. Изучение архивных материалов и литературы о «Демоне» позволило редактору значительно продвинуть вперед спорный вопрос об основном тексте поэмы.

Так, например, А. Н. Михайлова установила, что удаление из текста в последней редакции «Демона» известного диалога между Тamarой и Демоном: «Зачем мне знать твои печали», особенно важного в идейном отношении, не было механическим, оно было связано с одновременной художественной переработкой образов поэмы.

Академическое издание Сочинений Лермонтова должно было разрешить вопрос о том, как следует в дальнейшем печатать текст поэмы «Демон». Вопрос этот сравнительно легко разрешается для научных изданий, где могут быть помещены все редакции поэмы. Однако, кроме них, существуют и многочисленные массовые издания. В этих изданиях не всегда могут быть даны различные редакции, — при подготовке их неизбежно каждый раз встанет вопрос о выборе одного, критически проверенного текста поэмы. Как же печатать «Демона» в тех случаях, когда читателю нужно дать не две, а одну редакцию поэмы?

Сознавая важность и ответственность задач академического издания, которое должно служить не только для чисто научных целей, но и быть образцом в деле подготовки дальнейших массовых изданий классиков, редакция академического издания на расширенном заседании редколлегии с участием ведущих исследователей творчества Лермонтова приняла решение, которое казалось ей наиболее верным. Она дала такую публикацию текста «Демона», которая одновременно может служить и научно-исследовательским целям, и целям подготовки массовых изданий. Впервые в истории публикации «Демона» в академическом издании диалог «Зачем мне знать твои печали» напечатан в редакторских квадратных скобках (как вычеркнутый Лермонтовым из текста поэмы). Таким образом, никакого механического соединения двух редакций, никакого «субъективизма» в тексте «Демона» в академическом издании нет: редакция не соединила произвольно две редакции, а, наоборот, выделила диалог из текста «Демона», предусмотрев в то же время для массовых изданий возможность печатать текст «Демона» и иначе, с учетом сложившейся (и оправданной) традиции.

Перейдем к другим обвинениям М. Ашукиной в адрес редакции. Ашукина говорит о «редакционном произволе, выразившемся в печатании рядом двух не озаглавленных стихотворений Лермонтова, начало которых совпадает («Тебе, Кавказ, суровый царь земли...»). Рецензент считает их двумя редакциями одного и того же стихотворения (не указывая, однако, какое же из них является основной редакцией, которая должна быть оставлена среди основных текстов тома). Но дело в том, что в указанных стихотворениях совпадают только четыре первых стиха, причем второй из них — не полностью. Одно стихотворение написано октавами, и как по форме, так и по содержанию примыкает к посвящению к поэме «Аул Бастунджи», второе более самостоятельно, а по строфической форме аналогично «Сказке для детей». Решение вопроса о взаимной связи этих стихотворений, в силу отсутствия дополнительной документации, пока затруднительно.

Несправедливо замечание М. Ашукиной и о том, что А. Н. Михайлова «не относит» указанные стихотворения с посвящением к поэме «Аул Бастунджи». В комментариях об этом сказано. Рецензент почему-то умалчивает о том, что в академическом издании впервые установлено, что эти стихотворения (без оснований печатавшиеся в дореволюционных и в предшествующих советских изданиях как посвящения к «Демону») таковыми не являются, а потому они выведены из текстов «Демона».

Совершенно несостоятельны упреки рецензента по адресу редколлегии в том, что она опубликовала стихотворение 1840 года «А. О. Смирновой» по альбому Смирновой, т. е. по автографу, а не по тексту «Отечественных записок». То обстоятельство, что в журнале стихотворение печаталось именно по альбому Смирновой, очевидно, не вызывает никаких сомнений и у самой М. Ашукиной: да и трудно было бы иначе объяснить его появление на той же странице журнала, что и пушкинское стихотворение, вписанное им в тот же альбом («В тревоге пёстрой и бесплодной»). Вряд ли можно предположить, чтобы Лермонтов специально прислал Краевскому с Кавказа, где он находился в момент выхода журнала («Отечественные записки» вышли в октябре, а поэт еще в мае уехал на Кавказ), одно-единственное, притом альбомное стихотворение. Что же в таком случае могут доказать пространные и невразумительные рассуждения рецензента о личной близости Лермонтова с издателями журнала? Разве только плохое знание условий творчества поэта, позволившее предположить, что Лермонтов, будучи на Кавказе, писал стихи, издававшиеся в Петербурге.

Упрек рецензента, касающийся стихотворения «Прощай, немытая Россия», звучит по меньшей мере странно. На протяжении многих лет это стихотворение печаталось в наименее авторитетной из существующих редакций. Академическое издание исправило ошибку — и рецензент не смог не согласиться с правильностью выбора основной редакции стихотворения, сделанного редколлегией. Но вместо того, чтобы поставить в заслугу изданию правильное решение серьезного текстологического вопроса, в рецензии делается вывод о «беспрецедентной» текстологической беспомощности издания. Раздражение рецензента вызвал тот факт, что традиционная, отвергнутая редакция напечатана не в разделе вариантов, как это делается обычно, а под строкой, петитом (что и отличает ее от основного текста). Такое решение было принято редколлегией в связи с тем, что документировано отнеси одну из существующих редакций к основному тексту, а другие — к вариантам можно только в том случае, если будет обнаружен автограф стихотворения или другой источник текста, более достоверный, чем бартевские списки. Мотивировка такого решения оговорена в примечании.

К безусловной ошибке привело бы редакцию высказанное рецензентом суждение о необходимости «исправить» датировку стихотворения «А. А. Олениной». Стихотворение датировано на основании списка его, сделанного рукой Варвары Олениной, с еще одновременной припиской, относящей экспромт поэта к 1839 году. Эта датировка подтверждается, во-первых, полной идентичностью почерка В. А. Олениной в данном списке и в записях ее в альбоме Г. Н. Оленина 1839 года, во-вторых, тем, что она в приписке называет свою сестру Олениной, тогда как в 1840 году Анна Алексеевна была уже замужем и носила фамилию Андро де Ланжерон. М. Ашукина относит сти-

хотворение к 1841 году, утверждая, что появлению его способствовал «выход в свет мятлевских „Сенсаций и замечаний г-жи Курдюковой“, опубликованных в 1841 году» (стр. 224). Но первый том «Сенсаций и замечаний» вышел в свет в 1840 и был перепечатан в 1841 году. Всякому читателю известна и рецензия Белинского начала 1841 года на первый том «Сенсаций», изданный в 1840 году (В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 165—166). В этой рецензии Белинский, между прочим, говорит о чтении Мятлевым «живым голосом» стихов из «Сенсаций». Таким образом, Лермонтов имел возможность слышать чтение Мятлева в дружеском кругу Карамзиных до напечатания книги, а следовательно, дата выхода книги Мятлева сама по себе ничего не решает. Нельзя также принять к руководству ряд других советов рецензента, основанных не на фактах, а на догадках. Таков, например, совет перенести «Югельского барона» из раздела стихотворений, приписываемых Лермонтову, в раздел «Коллективное», или считать источником стихотворения «Бородино» пушкинского «Гусара»; трактовать «Маскарад» как произведение, созданное на биографической основе, и т. д.

Можно было бы и не вспоминать этих неудачных советов рецензента, если бы вслед за ними не делались широкие выводы о научных промахах академического издания вообще. Неоправданно резкие критические выводы, основанные либо на мало-значительных фактах, либо на субъективных толкованиях самого рецензента, характерны для всей оценки текстологического значения издания. Несколько приведенных в рецензии примеров, касающихся спорных текстологических моментов, разумеется, не дают никакого основания для вывода о текстологической несостоятельности издания в целом.

Для характеристики научной «объективности» рецензента достаточно вспомнить, что, сославшись на одну опечатку в разделе вариантов, Ашукина делает вывод о недо-стоверности всех вариантов вообще, опорочивая огромную и впервые осуществленную работу по своду черновых редакций произведений поэта.

При помощи такого же сомнительного приема в рецензии освещается важнейший вопрос о текстологической полноте издания.

М. Ашукина упрекает редакцию академического издания в том, что, задавшись целью дать «текст всех произведений поэта», редакция не выполнила своего обещания и не включила в издание «юнкерские поэмы» Лермонтова и несколько его стихотворений. Однако упрек этот неоснователен, так как уже во вступительной заметке к первому тому редакция указала, что «„юнкерские поэмы“ в собрание не включаются» (стр. 6). Самое издание сознательно озаглавлено на титульном листе в соответствии с этим не «Полное собрание сочинений», а «Сочинения в шести томах».

Не вводя в академическое издание текст «юнкерских поэм», редакция исходила из соображений двоякого порядка. Прежде всего, текст этих поэм дошел до нас не в автографах Лермонтова. Мы знакомы с ними по позднейшим копиям, точность которых не может быть проверена так же, как не может быть доказано единоличное авторство Лермонтова для всех этих произведений. Но, кроме того, редакция не считала целесообразным включать неудобные для печати произведения в издание, выходящее большим тиражом, намного превосходящим общий тираж всех тех изданий, в которых когда-либо печатались отрывки из «юнкерских поэм». Можно соглашаться и не соглашаться с этими соображениями редакции. Но недопустимо исказить ее точку зрения и для этого фальсифицировать текст редакционной заметки к первому тому академического издания, как это делает М. Ашукина. В редакционной заметке (стр. 6) говорится, что издание содержит «критически установленный текст произведений поэта». М. Ашукина, желая уличить редакцию издания в непоследовательности, вставляет «всех произведений» (стр. 221, 224).

Последний вопрос, которого необходимо коснуться в настоящем письме, это вопрос о комментариях к академическому изданию Лермонтова. Как уже говорилось выше, замечания М. Ашукиной о неоднородности примечаний к академическому изданию в известной мере оправданы. Но трудно согласиться с тем типом комментария, который она рекомендует.

М. Ашукина считает, что в комментарии к академическому изданию должны быть учтены все наблюдения и гипотезы, высказанные в науке о данном произведении — вне зависимости от того, насколько они обоснованы, — и должна быть с возможно большей полнотой отражена вся литература вопроса. Этим вызваны ее многочисленные замечания о том, что в комментариях к произведениям Лермонтова не учтены отдельные исследования или обойдены молчанием те или иные указания на возможные источники, литературные параллели, последующие историко-литературные оценки и т. д.

Но комментарии к академическому изданию не могут давать исчерпывающее критическое изложение и анализ всей литературы вопроса. Это — дело специальной научной литературы, а не комментариев, которые должны заключать в себе сжатую сводку лишь самых необходимых, строго проверенных и тщательно отобранных фак-

тов. Вот почему со многими требованиями М. Ашукиной к комментариям трудно согласиться.

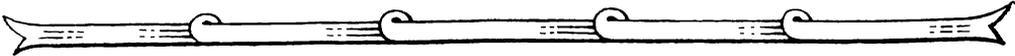
Хорошо известно, что главными недостатками не только дореволюционных книг о Лермонтове, но многих работ о поэте 20-х и 30-х годов были мелочный биографизм, а также увлечение не всегда оправданными поисками историко-литературных влияний и параллелей. М. Ашукина считает недостатком академического издания то, что участники его критически отнеслись к этим традициям старого литературоведения, отвергли многие прежде привычные схемы. Однако, если при критическом пересмотре традиций и были допущены отдельные ошибки, нельзя не признать того, что самый пересмотр прежних шаблонов, отказ от многих сомнительных положений, кочевавших из издания в издание, является несомненной заслугой академического издания сочинений Лермонтова, а не его недостатком. Требуя от редакторов академического издания Лермонтова, чтобы они канонизировали такие малоубедительные гипотезы, как предположение Л. П. Гроссмана о связи «Испанцев» с так называемым «велижским делом» или В. Л. Комаровича о биографической основе «Маскарада», как гипотеза о влиянии «Ямбов» Барбье на лермонтовскую «Смерть поэта» и т. д., М. Ашукина толкает советскую науку на путь того самого литературоведческого субъективизма и произвола, в приверженности к которому она несправедливо упрекает редакцию академического издания сочинений Лермонтова.

И в этом разделе рецензии, касающемся научного уровня примечаний, делаются упреки, основанные на извращенных фактах. Например, автора примечаний к поэме «Хаджи-Абрек» рецензент упрекает в невежестве на основании опечатки, исправленной редакцией (опечатка внесена в список исправлений в последнем томе). Автору примечаний к стихотворению «Завещание» предъявляется обвинение в незнании специальной литературы, в то время как спорный вопрос о влиянии завещания Вертера на это стихотворение трактуется не только в специальной литературе, но и во всех предшествующих изданиях сочинений Лермонтова.

Советские ученые не боятся критики. Ведь от тех или иных недостатков не свободно ни одно издание сочинений классиков, не гарантированы от них и академические издания. Об этих недостатках нужно говорить полным голосом, в целях исправления их в последующих изданиях. Но критика должна быть научно объективной, а не вводящей в заблуждение.

Поэтому мы считаем, что редакция «Вопросов литературы» допустила серьезную ошибку, напечатав без достаточной проверки тенденциозную и во многом дезориентирующую читателя рецензию М. Ашукиной.





К 80-ЛЕТИЮ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ НАУКИ РСФСР Н. К. ПИКСАНОВА

Член-корреспондент Академии наук СССР, доктор филологических наук, профессор Ленинградского, Московского, Саратовского и Среднеазиатского государственных университетов, заслуженный деятель науки Николай Кирьякович Пиксанов является одним из крупнейших советских литературоведов. Его перу принадлежит около 500 печатных трудов; из них свыше 25 отдельных книг. Круг научных интересов Николая Кирьяковича Пиксанова очень широк: его исследования посвящены творчеству Грибоедова (около 80), Пушкина (свыше 50), Горького (свыше 50), Тургенева (более 20), поэтов-декабристов (около 20), Короленко, Гончарова, Кольцова, Гоголя, Лермонтова, Островского, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Баратынского, Кюхельбекера, Катенина, Ломоносова, Радищева, а кроме того, фольклору, древней русской литературе, декабризму, масонству, истории русской общественной мысли, истории русской критики, истории русской журналистики, литературной историографии, библиографии, текстологии, истории русского театра и, наконец, собственно русской истории. Большое число работ Н. К. Пиксанова посвящено проблемам методологии литературоведения и вопросам истории литературы народов СССР. Наконец, Н. К. Пиксанов является крупнейшим педагогом-общественником, вырастившим много талантливых советских литературоведов, широко известных своими научными трудами.

В научно-исследовательской деятельности Н. К. Пиксанова выделяются несколько основных линий, которыми и определяется его вклад в советское литературоведение.

Творчество Грибоедова является одной из центральных тем всей научно-исследовательской деятельности ученого. Грибоедова Н. К. Пиксанов начал изучать еще в свои студенческие годы. С тех пор это изучение продолжается непрерывно до настоящего времени. Наследие Грибоедова изучается ученым с идеологической стороны, биографически, текстологически, библиографически, со стороны мастерства писателя и его связей с русской реалистической традицией и с традицией западной литературы.

В 1909 году Академия наук пригласила Н. К. Пиксанова редактировать академическое издание полного собрания сочинений Грибоедова, являющееся до сего времени образцом эдиционной техники и мастерства комментирования. В этом издании до 30 печатных листов комментариев. Такие главы, как «„Горе от ума“ в критике», «„Горе от ума“ в научной литературе», «„Горе от ума“ на сцене» и др., образуют целую книгу. В результате своей многолетней работы по изучению Грибоедова Н. К. Пиксанов создал целую отдельную научную дисциплину о Грибоедове, облегчив тем самым работу своих продолжателей по изучению жизни и творчества Грибоедова. Перу Н. К. Пиксанова принадлежит и глава о Грибоедове в VI томе академической десятитомной «Истории русской литературы».

В последних своих работах о Грибоедове Н. К. Пиксанов особенно остро поставил проблему реализма «Горя от ума». Основной его вывод заключается в том, что корни реализма Грибоедова, как и реализма Пушкина, лежат глубоко в самой жизни.

Следует отметить, что это положение о преимущественном значении реальной жизни в развитии всей литературы, в творчестве отдельных писателей, в частности Грибоедова, Н. К. Пиксанов выдвигал и в своих предшествовавших работах. В 1934 году он писал: «Русская общественная жизнь не только давала бытовую, политический и идеологический материал для наблюдений и литературного воссоздания. Грибоедов был не только наблюдателем, но и участником общественной жизни...»¹

Исследования Н. К. Пиксанова, посвященные Грибоедову, среди которых есть такие значительные, как «Творческая история „Горя от ума“» (1928), «Пушкин и Грибоедов» (1940), «Драматургия „Горя от ума“» (1946), «„Горе от ума“ в истории реа-

¹ Н. К. Пиксанов. Грибоедов. Исследования и характеристики. Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 274.

лизм» (1947), бесспорно делают Н. К. Пиксанова лучшим специалистом по творчеству великого русского драматурга за все сто лет его изучения.

Вторым кругом научных исследований Н. К. Пиксанова являются его работы о Пушкине. Здесь, как и в других работах, Н. К. Пиксанов утверждает свое основное положение о непосредственной и определяющей связи поэта с жизнью.

«Законом творчества Пушкина,— писал Н. К. Пиксанов в статье «Пушкин и народ» в 1949 году,— была органическая связь с жизнью, жизнью государственной, национальной, общественной, народной. Как негодную ветвь следует отбросить поуту литературоведов-книжников и формалистов объяснить развитие пушкинского творчества из тогдашних споров о классицизме, сентиментализме, романтизме, реализме, из „западных влияний“ и т. д. . .

Пушкин был свидетелем Екатеринославского восстания. В 1820 г. в самой военной столице, в Петербурге, всыхнуло восстание Семеновского полка. . . И вот, когда мы хотим осмыслить закономерность развития народно-реалистического творчества Пушкина, надо учитывать не мелкие тогдашние кружковые споры, не книжные „влияния“, а именно эти грозные сигналы глубокой социальной войны».¹

Значительное место в круге научных интересов Н. К. Пиксанова занимает исследование творчества Гончарова. Ему посвящено более десяти работ ученого, среди которых — законченная большая книга «Творческий путь Гончарова», еще не напечатанная. Н. К. Пиксанову принадлежит также обширная глава о Гончарове в VIII томе академической десятитомной «Истории русской литературы».

Следующий важный круг научных интересов Н. К. Пиксанова определяется именем великого основоположника литературы социалистического реализма — Алексея Максимовича Горького, творчеством которого он начал заниматься еще с 1926 года.

Изучение жизни и творческого наследия Горького приобрело в нашей стране огромный размах. Исследованием творчества Горького занимаются целые научные коллективы и учреждения. Однако и в этой области советского литературоведения роль Н. К. Пиксанова велика. Именно ему принадлежит смелая инициатива и новаторство в постановке и разработке целого ряда новых и существеннейших проблем советской науки о Горьком: Горький и фольклор, Горький-поэт, Горький-наставник и воспитатель писательских кадров, Горький и национальные литературы, Горький и наука, Горький и музыка.

В своей работе «Горький и наука» Н. К. Пиксанов приходит к следующему знаменательному выводу: «Горький овладел такими познаниями, прошел такую школу, какую не могли похвалиться не только студенты его времени, но и многие передовые, прославленные деятели мировой культуры».²

В этой работе Н. К. Пиксанов подходит и к другой важной теме: Горький — искусствовед. «Тема „Горький — искусствовед“, — пишет Н. К. Пиксанов, — должна стать предметом целого исследования. Горький был знатоком грузинского, китайского, японского искусства. Музей Неаполя он знал лучше неаполитанцев. С Горьким консультировались по атрибуции неподписанных картин в итальянских галереях».³ Намечая пути дальнейшего исследования творчества Горького, Н. К. Пиксанов писал: «История русской живописи была для Горького открытой книгой. Со многими русскими художниками, начиная с Репина, он был близок. Горький был знатоком музыки русской и западноевропейской».⁴

Исследование Н. К. Пиксанова «Горький и музыка» вышло в 1950 году. В нем поднят материал совершенно новый не только для литературоведов, но и для искусствоведов и музыковедов. В результате своего исследования Н. К. Пиксанов показывает, что «Горький всю жизнь был глубоко погружен в музыкальную стихию. Он горячо любил музыку. Он был прекрасно знаком с разнообразными формами музыки — народной и профессиональной». И далее: «Горький ставил смелые и глубокие проблемы нового музыкального творчества и музыкальной культуры братских народов».⁵

Разрабатывая проблему «Горький и музыка», Н. К. Пиксанов опирался на исследованный им уже ранее материал о связях Горького с народным творчеством. Эта проблема также впервые поднята Н. К. Пиксановым, и в этом его несомненная заслуга перед советским литературоведением.

Исследованием вопроса об отношении Горького к фольклору и о роли фольклора в творчестве Горького Н. К. Пиксанов занимается уже давно. В 1928 году, в дни празднования 60-летия А. М. Горького, Н. К. Пиксанов выступил в Москве с докладом «Максим Горький и народная поэзия». Сама постановка такой темы для того времени являлась новой. Продолжив разработку проблемы, в 1935 году Н. К. Пиксанов выпустил свое исследование отдельным изданием. Отклики на эту книгу свиде-

¹ «Вестник Ленинградского университета», 1949, № 6, стр. 9—10.

² Н. К. Пиксанов. Горький и наука. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 5.

³ Там же, стр. 11.

⁴ Там же, стр. 12.

⁵ Н. К. Пиксанов. Горький и музыка. Музгиз, Л.—М., 1950, стр. 3—4. Книга переведена на немецкий и чешский языки.

тельствовали, что она всецело отвечала назревшей потребности. В 1938 году вышло в свет второе, значительно дополненное и расширенное, издание этой книги.

Н. К. Пиксанову принадлежит также заслуга в научной постановке темы о Горьком-поэте. О трудности разработки этой темы в 30-х годах сам Н. К. Пиксанов рассказывал так: «Тогда было нелегко писать на эту тему. Можно было опасаться вызвать огорчение и неудовольствие самого Алексея Максимовича Горького, так как в литературных кулуарах (а позднее и в печати) не раз сообщалось, что Горький не любит своих стихов, относится отрицательно к их литературным достоинствам. Такие слухи потом подтвердились сообщением, попавшим в печать, что Горький уничтожил давно затерянную и в последнее время его жизни вновь найденную тетрадь юношеских стихов».¹

Однако новаторство Н. К. Пиксанова в постановке этой темы в 1932 году не вызвало протеста Горького и сколько-нибудь серьезных возражений со стороны литературной общественности, и это явилось стимулом к продолжению начатого исследования, вышедшего в 1940 году отдельной книгой «Горький-поэт».

Уже в предвоенные годы в научном творчестве Н. К. Пиксанова в связи с изучением проблемы «Горький и фольклор» органически возникает новая, большая тема, в разработке которой он также выступает пионером и инициатором, тема — «Горький и национальные литературы».

Этапом исключительного значения, способствовавшим оформлению этой темы в специальное исследование, были годы и события Великой Отечественной войны Советского Союза, в ходе которой так ярко и действительно сказались единство и дружба всех народов СССР. Н. К. Пиксанов в этот период более трех лет провел в столице Узбекистана, в непосредственном общении с национальной культурой братского узбекского народа. Это в сильнейшей степени помогло ему глубже осмыслить проблему национальных литератур.

В 1946 году вышло в свет большое исследование Н. К. Пиксанова: «Горький и национальные литературы». «Все изложенное в книге,— пишет Н. К. Пиксанов,— построено в плане историческом: как развивалась деятельность самого Горького и как росли национальные литературы страны. Центром внимания на всем протяжении книги остается Горький в его общении с национальными писателями и в воздействии его художественных произведений на национальные литературы».²

Однако содержание книги далеко переросло сформулированную выше задачу, и в процессе исследования выявилась новая проблема: «...проследить, как в целом, хотя и сложном, литературно-историческом процессе выявляются одинаковые черты и проблемы литературного развития и как отдельные национальные литературы сближаются между собою, консолидируются в единую советскую литературу», ибо, по справедливому положению, утверждаемому в исследовании, деятельность Горького в этом отношении «ставила задачей сплотить национальные литературы в единую армию советской литературы и помочь им в освоении русской и мировой традиции и социалистического реализма».³

Этот круг исследований закономерно приводил Н. К. Пиксанова к постановке ряда проблем изучения литературы народов СССР. Одним из результатов этих исследований явилась его работа «Проблемы изучения литературы народов СССР», опубликованная в 1948 году.⁴

«Советская литература,— писал в названной статье Н. К. Пиксанов,— это небывалая до Октября формула, это — новое понятие, охватывающее новое явление культуры. Под советской литературой в наших исследованиях и в преподавании мы разумеем не только русскую литературу советского времени, но огромное, сложное, целостное явление: единение и единство всех братских литератур Советского Союза во главе с великой русской литературой... Единство советской литературы есть нечто необычайное, небывалое во всемирной истории литературы. Оно есть создание творящих сил великой социалистической революции, всего социалистического строительства, всей государственной, национальной и социальной организации Советского Союза».⁵

Эрудиция Н. К. Пиксанова и его органическое стремление к научным обобщениям сказались и в другом его труде, выполненном к тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции,— исследовании «Тридцать лет борьбы и достижений. Итоги изучения русской литературы за 1917—1947 гг.».⁶

К знаменательной дате 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции Н. К. Пиксанов, продолжая свою работу в этом направлении, выполнил новое, обобщающее исследование — «Советское литературоведение за сорок лет».

¹ Н. К. Пиксанов. Горький-поэт. Л., 1940, стр. 3.

² Н. К. Пиксанов. Горький и национальные литературы. М., 1946, стр. 5.

³ Там же, стр. 5—6.

⁴ Доклады и сообщения филологического факультета Московского государственного университета, вып. 7, 1948, стр. 3—32.

⁵ Там же, стр. 4—5.

⁶ «Вестник Московского университета», 1947, № 11, стр. 67—94.

Утверждая невозможность движения науки вперед вне марксистско-ленинского мировоззрения, вне марксистско-ленинской методологии, сам Н. К. Пиксанов являет собою яркий пример большого ученого, сформировавшегося еще в обстановке дооктябрьской действительности, но в условиях Великой Октябрьской социалистической революции полностью осознавшего невозможность дальнейшего своего движения вперед, дальнейшего своего бытия как ученого вне марксистско-ленинского мировоззрения, вне органического освоения марксистско-ленинской методологии.

Глубоко поучительно наблюдать за этим процессом повседневно и никогда не прекращающегося методологического обогащения великими идеями марксизма-ленинизма большого советского ученого.

Из конкретных историко-литературных разысканий Н. К. Пиксанова зачастую вырастали значительные теоретико-методологические проблемы, разработка которых нередко намечала новые пути развития литературоведческой мысли.

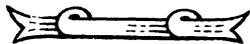
Так, еще в 1924 году Н. К. Пиксанов поставил задачу изучения областных литератур, а в 1928 году издал целую книгу на эту тему — «Областные литературные гнезда». Эта работа Н. К. Пиксанова вызвала широкий отклик, особенно в местной краеведческой печати, где появился ряд аналогичных работ, посвященных областным литературным гнездам. Движение литературоведческой мысли, начатое Н. К. Пиксановым в этом отношении, продолжается и по сей день.

В широком и многообразном научно-исследовательском активе Н. К. Пиксанова виднейшее место занимает постановка и разработка проблемы творческой истории литературных произведений. Встреченная в штыки переверзевцами и формалистами, она, однако, преодолела сопротивление и в настоящее время включена в основную научную проблематику современного литературоведения. По творческой истории литературных произведений пишутся кандидатские и докторские диссертации, печатаются многочисленные статьи и целые книги. Возникла целая литературоведческая специальная дисциплина. Попытки разработки творческой истории отдельных произведений художественной литературы начали появляться и за границей.

Многолетняя педагогическая работа Н. К. Пиксанова в крупнейших университетах Москвы, Ленинграда, Саратова, Ташкента, позволила ему воспитать много выдающихся советских ученых-литературоведов, давно уже составивших себе собственное имя в литературоведении. С педагогической деятельностью Н. К. Пиксанова связаны такие его работы, как «Пушкинская студия» (1922), «Два века русской литературы» (1923), «Старорусская повесть» (1923), «Островский. Литературно-театральный семинарий» (1923) и другие библиографические работы и указатели, которые, сохраняя свое значение и по сей день, наметили реальные пути развития ряда научно-педагогических и учебных жанров, получивших широкое распространение в нашей литературе.

Н. К. Пиксанов является ярким образцом подлинно советского ученого-общественника, который, несмотря на свои 80 лет, продолжает с неутомимой энергией трудиться над осуществлением новых творческих замыслов.

Б. ГОРОДЕЦКИЙ



Х Р О Н И К А

ВСЕСОЮЗНАЯ НЕКРАСОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ 1958 ГОДА

С 25 по 28 января в Ярославле, на родине Н. А. Некрасова, проходила очередная Всесоюзная Некрасовская конференция, совпавшая в этом году с восьмидесятилетием со дня смерти поэта.

Конференция, организованная Институтами русской и мировой литературы Академии наук СССР, Ярославским государственным педагогическим институтом им. К. Д. Ушинского и Ярославским мемориальным музеем Н. А. Некрасова (Карабиха), была посвящена теме «Итоги и очередные задачи изучения творчества Н. А. Некрасова».

В конференции приняли участие писатели, поэты, педагоги, ученые более чем 30 городов Советского Союза (Москвы, Ленинграда, Ярославля, Киева, Харькова, Минска, Ташкента, Архангельска, Горького, Вологды и др.), представители общественности Ярославля, студенты, а также тепло встреченные присутствующими восьмидесятилетняя племянница поэта В. Ф. Некрасова-Андреева и его внук, студент Литературного института Н. К. Некрасов.

Открывая конференцию, доктор филологических наук профессор В. Г. Базанов подчеркнул, что советские исследователи много сделали для выяснения национального характера поэзии Некрасова, ее связи с фольклором. Сейчас необходимо более углубленно изучать мастерство поэта, взаимосвязь между творчеством Некрасова и народной жизнью. Одни только аналогии с фольклором не могут раскрыть художественного и идейного смысла крестьянского социального романа «Кому на Руси жить хорошо». Исследователям необходимо привлекать народные толки, молву, крестьянское политическое красноречие. Вопрос о некрасовской народности включает проблемы национального своеобразия, художественной индивидуальности, проблему некрасовского стиля и жанров; только совместное рассмотрение этих проблем даст возможность более уверенно решать вопрос о сущности некрасовской поэзии.

В центральном докладе конференции «Итоги и задачи изучения творчества Некрасова» чл.-корр. АН СССР А. М. Еголин кратко охарактеризовал дореволюционные работы о Некрасове и более

детально остановился на изучении жизни и творчества поэта в советский период. Он отметил значительные достижения в области некрасовской текстологии, коснулся вопроса об уровне научно-популярных работ и перешел к анализу наиболее крупных научных трудов о Некрасове — работ В. Е. Евгеньева-Максимова, К. И. Чуковского и др.

Говоря об очередных задачах, докладчик подчеркнул необходимость изучения художественного мастерства Некрасова, его лирики, сатиры, стиля, приемов и методов построения поэтического эпоса, необходимость раскрытия специфики творчества поэта на конкретном анализе его произведений. Кроме того, по мнению А. М. Еголина, необходимо выяснить, что нового внес Некрасов в русскую литературу, определить место некрасовской школы, некрасовских традиций в русской поэзии. Совершенно не разработаны темы: Некрасов и поэты народов СССР, Некрасов и славянские литературы, мировое значение поэзии Некрасова.

Доклад «Изучение мастерства Некрасова» был сделан доктором филологических наук профессором Н. Л. Степановым (Москва). Докладчик отметил ряд этапов в изучении художественного мастерства поэта и подчеркнул, что книга К. И. Чуковского «Мастерство Некрасова» явилась важным завоеванием в этой области. При изучении художественной формы произведений Некрасова — сказал докладчик — необходимо руководствоваться основным принципом его творчества — связью с народной жизнью, с современной ему действительностью. Необходимо раскрыть, какими художественными средствами достигалась подлинная народность его поэзии. Такое изучение творчества Некрасова будет помогать решению задач, которые указаны в статье Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

Анализу Полного собрания сочинений и писем Некрасова (1948—1953) был посвящен доклад кандидата филологических наук И. В. Шаморикова (Москва). Подчеркнув, что на фоне многочисленных изданий литературного наследия Некрасова двенадцатитомное полное собрание

сочинений представляет собой огромное достижение, И. В. Шамориков попытался на конкретных примерах продемонстрировать недостатки этого издания. Оно не содержит найденных в последнее время произведений и писем Некрасова, в ряде случаев в нем нарушен важнейший, по мнению докладчика, принцип советской текстологии — неприкосновенность авторской воли, не везде устранены цензурные искажения, допущены ошибки в датировке произведений и т. д. И. В. Шамориков уделил большое внимание критике научного аппарата издания и отметил, что назрела необходимость в издании академического собрания сочинений поэта.

Доклад на тему «Поэма „Кому на Руси жить хорошо“ в советском литературоведении» прочел кандидат филологических наук С. А. Червяковский (Горький). Значительная часть этого доклада, помимо обзора работ о поэме, была посвящена одному из самых дискуссионных вопросов — проблеме расположения частей в поэме. С. А. Червяковский в отличие от И. В. Шаморикова полагает, что в Полном собрании сочинений расположение частей правильное (Пролог, Крестьянка, Последыш, Пир на весь мир). Докладчик предложил приступить к созданию коллективными усилиями большого монографического труда о поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Кандидат филологических наук Г. А. Ременик (Ярославль) сделал доклад «Традиции Некрасова в русской поэзии XX века». Вопреки утверждениям буржуазно-дворянской критики, поэзия Некрасова оказала могучее воздействие на различные направления поэзии XX века. Г. А. Ременик прослеживает это на материале творчества Андрея Белого и Блока, рабочих поэтов XX века (Радина, Гмырева, Шкулева, Евгения Тарасова), а также Д. Бедного и Маяковского.

После докладов развернулись оживленные прения, в которых выступило более 30 человек.

Присутствовавшие приветствовали инициативу проведения конференции на родине поэта.

Кандидат филологических наук А. С. Аникина (Москва) посвятила свое выступление проблеме «Некрасов и Белинский», получившей, по ее мнению, недостаточно верную оценку в докладе А. М. Еголина.

Кандидат филологических наук В. А. Никольский (Калинин) подчеркнул, что актуальной является проблема изучения творчества Некрасова в связи с основными направлениями художественной прозы середины XIX века (Некрасов и Толстой, Некрасов и Щедрин).

Об этом говорили также кандидаты филологических наук Г. В. Краснов (Горький) и Г. П. Верховский (Ярославль). Правомерны, по мнению Г. П.

Верховского, в плане изучения проблемы «Некрасов и мировая литература» такие темы, как «Некрасов и Беранже», «Некрасов и Гейне». Несправедливо обходится, как утверждает Г. В. Краснов, проблема романтизма в ряде произведений Некрасова. Теоретическое осмысление этих вопросов является большой и важной задачей.

Выступление доктора филологических наук К. Н. Григорьяна (Ленинград) было посвящено изучению в широкой историко-литературной перспективе проблемы жанров в поэзии Некрасова. Задача подобного исследования, по мысли выступавшего, должна заключаться в освещении сложного процесса эволюции жанров в русской поэзии от Пушкина до Некрасова. В центре внимания должны быть изменения, которые происходят во внутренней структуре жанров в связи с расширением и обогащением содержания поэтических произведений. Исследователи должны показать итоги исканий Некрасова, движение его творческой мысли к созданию новой гражданской лирики (с ее жанровым многообразием) и к созданию поэмы из народной жизни.

Заведующий кафедрой русского языка Ярославского государственного педагогического института Г. Г. Мельниченко говорил о необходимости координировать усилия литературоведов и лингвистов в целях более тщательного и разностороннего изучения языка Некрасова. Он сообщил, что руководимая им кафедра сделала первые шаги по пути создания словаря Некрасова — в 1958 году будет подготовлен к печати указатель слов к основным произведениям поэта. Готовится также сборник статей о лексике и фразеологии Некрасова.

На конференции был заслушан также ряд сообщений.

С большим интересом присутствующие выслушали молодого китайского ученого, аспиранта кафедры русской литературы Московского университета Чжан Да-кэ, сообщившего неизвестные до сих пор в советском литературоведении материалы о переводах и изучении творчества Н. А. Некрасова в Китае.

С сообщением «Итоги и задачи некрасовской библиографии» выступила старший библиограф Библиотеки имени В. И. Ленина (Москва), кандидат филологических наук Р. Н. Крендель. Она кратко характеризовала все имеющиеся библиографические работы о Некрасове и отметила, что после выхода в свет универсальной библиографии литературы о Некрасове (Л. М. Добровольского и В. М. Лаврова) прошло 10 лет и работу эту необходимо продолжить. Нет полной библиографии текстов Некрасова и писем Некрасова, переводов произведений Некрасова на иностранные языки и языки народов СССР (за исключением небольшого списка, опубликованного в

«Научном бюллетене Ленинградского государственного университета», 1947, № 16—17). Совершенно отсутствует раздел «Иностранная критика о Некрасове». Заполнение этих пробелов — актуальная задача науки о Некрасове, без решения которой немислимо ее дальнейшее плодотворное развитие.

Кандидат филологических наук А. Ф. Крошкин (Свердловск, Педагогический институт) выступил с сообщением об изучении в советском литературоведении художественной прозы Некрасова.

Традицией Некрасовских конференций стали сообщения о новонайденных материалах, о последних архивных разысканиях.

С сообщением «По поводу одного стихотворения И. С. Никитина (к проблеме „Никитин и Некрасов“») выступил кандидат филологических наук Г. А. Костин (Воронеж). В сообщении доказывалась несостоятельность утверждения Де-Пуле, считавшего, что стихотворение Никитина «Обличитель чужого разврата...» (1860) было направлено против Некрасова. Это выступление вызвало интерес, так как точка зрения Де-Пуле до сих пор была безоговорочно принята рядом

советских ученых (Путинцев, Плоткин, Прядкин и др.).

Научный сотрудник музея С. Дрожжина Л. А. Ильин (Завидово, Калининской обл.) рассказал историю создания картины А. Наумова «Некрасов и Панаев у больного Белинского», сюжет которой, как ему удалось установить, был подсказан художнику поэтом С. Дрожжиным.

Кандидат филологических наук Б. Ф. Егоров (Тарту) выступил с сообщением «Новое в критике о Некрасове» (по архивным материалам).

В прениях выступили также В. А. Архипов (Москва), Б. Я. Бухштаб, И. М. Колесническая и А. В. Попов (Ленинград), А. Ф. Тарасов (Карабиха), В. В. Рымашевский (Ярославль), И. К. Мальцев (Чудово) и др.

Конференцию 1959 года предполагается посвятить интересной и малоисследованной теме — вопросу о традициях Некрасова в русской и советской поэзии. Это даст возможность привлечь к конференции ученых, работающих в области советской литературы, литературы народов СССР и зарубежной литературы.

К. БИБУЛОВА

ПЕРВАЯ МЕЖВУЗОВСКАЯ ЗОНАЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ЛИТЕРАТурОВЕДОВ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

С 5 по 9 февраля 1958 года в г. Красноярске проходила первая межвузовская зональная конференция литературоведов Сибири и Дальнего Востока, созданная по инициативе кафедры литературы Красноярского педагогического института.

В работе конференции приняло участие 42 делегата — члены кафедр литературы сибирских и дальневосточных вузов. В конференции участвовали также учителя и студенты г. Красноярска.

На конференции были представлены 15 педагогических институтов, 2 университета (Иркутский и Дальневосточный) и Хакасский научно-исследовательский институт истории, языка и литературы. На конференции присутствовали представители Тюмени, Барнаула, Бийска, Горно-Алтайска, Омска, Новосибирска, Кемерово, Красноярска, Абакана, Енисейска, Иркутска, Улан-Удэ, Благовещенска, Хабаровска, Усурийска и Владивостока.

На пленарных и секционных заседаниях было заслушано 29 докладов и сообщений. Были прочитаны и обсуждены доклады, связанные с методикой преподавания литературоведческих дисциплин в вузе и проведением воспитательной работы среди студентов (тг. Беляев, Плотникова, Постнов), доклады по вопросам теории социалистического реализма (тг. Сонькина, Беляев, Пельмская, Тол-

стая, Воропанова, Плаксин); по вопросам художественного мастерства писателей XIX века и современных (тг. Еречнева, Шеншин, Толстов, Одинокоев, Антошин, Петрова, Лосев); по методике преподавания литературы в школе (тг. Лотоцкая, Попельнух, Кузнецова, Макаров, Белозерова); по истории литературной жизни Сибири (тг. Малютин, Прозоров, Размахнина, Куклина) и по истории литератур народов Сибири (тг. Шаракшина, Тянтятова, Полонский, Троянов).

На конференции состоялся полезный обмен мнениями по вопросам преподавания литературоведения в вузе и по воспитанию студентов, а также по методике преподавания литературы в школе, были внесены ценные предложения и обобщен опыт работы кафедр литературы Сибири и Дальнего Востока в этом направлении. Оживленный обмен мнениями состоялся по проблемам социалистического реализма, и, хотя по некоторым вопросам (о реалистическом и романтическом началах, о литературных течениях) участники конференции не пришли к единому мнению, прошедшая на конференции дискуссия была полезна и способствовала творческим исканиям.

Интересны были доклады по вопросам художественного мастерства писателей, а доклады, связанные с сибирской темой, показали, что почти во всех пед-

вузах и университетах проводится литературно-краеведческая работа, в том числе и по изучению литератур народов Сибири и Дальнего Востока.

Делегаты конференции приветствовали инициативу красноярцев и высказались за проведение такого рода конференций и в дальнейшем. Конференция привлекла внимание ряда деятелей литературы. В адрес конференции поступило приветствие от Оргкомитета Союза писателей РСФСР:

«Горячо приветствуем открытие первой конференции литературоведов Сибири и Дальнего Востока. Желаем успешной работы. Верим, что новые силы мест достойно войдут в могучие ряды советской литературы. Оргкомитет Союза писателей РСФСР: Соболев, Марков, Сартаков, Смирнов, Софронов».

На конференции было создано Объединение кафедр литературы Сибири и Дальнего Востока и избран Совет объединения.

Делегаты конференции договорились о направлении дальнейшей работы Объединения. В центре внимания Объединения будут находиться вопросы методики преподавания литературоведения в вузах и литературы в школе, вопросы воспитания студентов и школьников. Объединение будет продолжать разработку теоретических проблем, изучение художественного мастерства писателей, изучение истории литературной жизни Сибири и Дальнего Востока. Конференция высказалась за широкое привлечение к работе Объединения всех литературоведов Сибири и Дальнего Востока, в том числе

учителей-литературоведов, работающих в средней школе.

На конференции было принято решение просить Министерство просвещения РСФСР утвердить создание в г. Красноярске зонального центра литературоведов педвузов Сибири и Дальнего Востока, разрешить издание ежегодных Ученых записок по литературоведению зоны Сибири и Дальнего Востока, а также выпуск бюллетеней по обмену опытом и выделить для осуществления этого мероприятия соответствующие средства и фонды. Конференция установила, что совместные заседания Совета объединения должны проводиться не реже двух раз в году, а межвузовские зональные конференции один раз в год. Датой созыва следующей конференции намечен май 1959 года. Делегаты высказались за то, чтобы зональный Совет, не будучи административным органом, занимался изучением научно-педагогической деятельности кафедр, пропагандировал передовой опыт, координировал деятельность литературоведов Сибири и Дальнего Востока с деятельностью литературоведов других районов страны.

Главнейшая задача Объединения и его Совета — поднять уровень преподавания литературы и воспитания молодежи в вузах и школах Сибири и Дальнего Востока, обогащать отечественное литературоведение новыми научными исследованиями, оказывать теоретическую помощь писателям Сибири и Дальнего Востока.

Б. БЕЛЯЕВ, О. ОРГАНОВА

200 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В. В. КАПНИСТА

24 февраля 1958 года в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось научное заседание, посвященное 200-летию со дня рождения известного русского писателя В. В. Капниста. В числе приглашенных: член Союза советских писателей Украины А. Ф. Хижняк, представитель Академии наук Украинской ССР — А. И. Мацай, правнучки В. В. Капниста.

Заседание открыл доктор филологических наук профессор Б. П. Городецкий. Во вступительном слове профессор П. Н. Берков отметил, что Капнист принадлежит к числу писателей, недостаточно оцененных современниками. До недавнего прошлого существовала традиция делить писателей XVIII столетия на два лагеря — прогрессивных, типа Радищева, и консервативных. Такое деление слишком прямолинейно. Капниста, например, нельзя причислить к тому или иному лагерю. Изучение различных сторон его деятельности показывает, что, хотя Капнист не принадлежал целиком к направ-

лению, возглавленному Радищевым, он во многом способствовал прогрессивному развитию литературной жизни России конца XVIII—начала XIX века. Его смелое обличительное слово звучало и в лирике, и в драматургии, и в прозе. Он никогда не выступал против самого принципа монархической власти, но всюду, где возможно, обличал злоупотребление этой властью.

П. Н. Берков останавливается на вопросе о связях Капниста с кружком Державина—Львова. Отмечая, что наиболее сильные гражданские стихотворения Капниста написаны в 1816—1818 годах, П. Н. Берков объясняет это событиями тех лет, когда стали создаваться тайные общества. Капнист на склоне лет возвращается к стремлениям и идеалам своей молодости, переживает общественный подъем преддекабристской эпохи.

Выступающий указывает и на другую, сугубо личную линию творчества, выразившуюся прежде всего в лирике 1800-х годов. Говоря о «Ябед», он от-

мечает ее социальную направленность, показ в комедии внутриклассового расщепления дворянства.

В заключение выступления П. Н. Берков остановился на вопросе об отношениях Капниста к украинской культуре и влиянии украинской культуры на Капниста.

От имени Союза советских писателей Украины выступает А. Ф. Хижняк. Он рассказывает о той подготовке к торжественным заседаниям, посвященным 200-летию со дня рождения Капниста, которая ведется в Киеве и на родине писателя Обуховке; говорит о переводе М. Рыльским «Оды на рабство» на украинский язык, о готовящемся в настоящее время переводе «Ябеды». А. Ф. Хижняк отмечает плодотворную работу Марии Ростиславовны Капнист в деле популяризации творчества писателя, чья жизнь была тесно связана с Украиной.

С докладом на тему «А. Н. Радищев и В. В. Капнист» выступил кандидат филологических наук Д. С. Бабкин. Докладчик указал, что в творчестве Радищева отражены основные общественные и политические проблемы XVIII века. Сопоставление взглядов Радищева и Капниста поможет не только проследить, какое место занимали идеи Радищева в творчестве Капниста, но и ответить на вопрос, какие же наиболее актуальные проблемы времени поставлены в его произведениях.

Д. С. Бабкин привел текст письма Капниста Уварову, в котором содержится важная оценка творчества Радищева. Слова — «встреча со старым знакомцем всегда мне приятна» — говорят и о личном общении этих писателей.

Идейно Радищева и Капниста сближало их отрицательное отношение к крепостному рабству. Бабкин подчеркивает, что в «Оде на рабство» Капнист осудил не только закрепощение Украины, но говорил и о закрепощении России в целом.

Проект «Об уничтожении звания крестьянина», поданный Капнистом на имя Александра I в 1817 году, Бабкин сравнивает с главой «Хотиллов» из «Путешествия...» Радищева, отмечая ряд общих положений.

Особое место в творчестве Капниста занимает его комедия «Ябеда», которая, по мнению докладчика, правильно может быть понята также лишь при сопоставлении ее с «Путешествием из Петербурга в Москву». По рукописным источникам Д. С. Бабкину удалось установить, что комедия была задумана вскоре после издания «Путешествия»; первая попытка драматурга отдать ее в печать относится к концу 1793 года. В своей пьесе автор не ограничился наблюдением чиновничье-судейского мира, но указал на преступления, совершающиеся за пределами

этого мира. В комедии нет прямых призывов к восстанию, но она несомненно подрывала авторитет существующей власти.

В трагедии «Антигона» (1812 год) сцена суда народа над царем-тираном переключается, по мнению докладчика, со сцены из оды Радищева «Вольность».

Идейные и творческие связи Радищева и Капниста не были случайными. Сама жизнь наталкивала чуткого художника, каким был Капнист, на те вопросы, которые ставил Радищев.

В заключительной части доклада Д. С. Бабкин установил личные связи Капниста с деятелями тайных обществ.

В докладе кандидата филологических наук И. З. Сермана — «Капнист и русская поэзия начала XIX века» говорилось о том, как в сложной обстановке литературного брожения 1790—1810-х годов Капнист сумел найти свое особое, оригинальное место. На конкретном материале И. З. Серман показывает, как менялась поэтическая манера Капниста. Начав почти одновременно с Державиным и под его несомненным и сильным влиянием, Капнист уже через несколько лет пересматривает свою художественную программу.

Поэтическая манера, выработанная им в начале XIX века и со всей полнотой проявившаяся в «Лирических сочинениях» 1806 года, развивалась и совершенствовалась Капнистом в стихотворениях 1810—1820-х годов.

Как новатор в поэзии писатель является одним из ближайших предшественников Батюшкова — таков заключительный тезис доклада.

Кандидат филологических наук Г. А. Лапкина (Научно-исследовательский институт театра и музыки) остановилась на театральных взглядах Капниста. Заслуживает особого внимания, по мнению докладчика, обращение писателя к жанру трагедии. Г. А. Лапкина подробно останавливается на плане недодошедшей до нас трагедии «Геневра» и на сценической судьбе трагедии «Антигона». Большое место в докладе отведено вопросу об отношении Капниста к Озерову. Подчеркнув, что одним из существеннейших вопросов русской драматургии 10-х годов XIX века стал вопрос об исторической точности в художественных произведениях, Г. А. Лапкина отмечает и живой интерес Капниста в эти годы к отечественной истории.

Вся деятельность Капниста — драматурга и театрального деятеля — способствовала дальнейшему расцвету русского национального театра.

С кратким словом в заключение заседания выступил Г. Р. Капнист — правнук писателя.

И. АЛЕКСАНДРОВА

О ПОДГОТОВКЕ К IV МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ

На Международном совещании славистов в Белграде в сентябре 1955 года был избран Международный комитет славистов, на который была возложена задача подготовки IV Международного съезда славистов. Совещание приняло предложение Академии наук СССР о проведении этого съезда в Москве с 1 по 10 сентября 1958 года. Председателем Международного комитета славистов был избран академик В. В. Виноградов, который является также председателем Советского комитета славистов, образованного Президиумом АН СССР. Международный комитет славистов, трижды собиравшись на свои заседания (в Москве — май 1956 года, в Праге — январь 1957 года, в Варшаве — январь 1958 года), разработал проблематику и структуру предстоящего съезда. В последнем, варшавском, совещании Международного комитета славистов приняли участие представители следующих стран: Австрии (Р. Ягодиц), Бельгии (К. Баквис), Болгарии (В. Георгиев, П. Динев), Великобритании (Е. Хилл, Р. Оги), Германской Демократической Республики (Г. Бильфельдт), Федеративной Республики Германии (М. Фасмер), Голландии (К. Г. ван Схонфельд), Дании (А. Стендер-Петерсен), Италии (Д. Мавер), Польши (Т. Лер-Славинский, В. Дорошевский, П. Зволинский), Румынии (Е. Петрович), Соединенных Штатов Америки (Р. Якобсон), Советского Союза (В. Виноградов, В. Борковский, М. Алексеев, Р. Аванесов, М. Храпченко), Франции (А. Мазон), Швеции (Г. Гуннарсон), Чехословакии (Б. Гарванек, Ю. Доланский, С. Вольман, Ф. Мареш), Югославии (А. Белич, И. Бадалич). На этом заседании были обсуждены отчеты национальных комитетов славистов, уточнены вопросы тематики докладов, их распределения по секциям съезда и предварительной публикации, группировки вокруг основных докладов соответствующих сообщений и выступлений, о выставке литературы по славяноведению за последние 10 лет, о работе комиссии съезда и др.

Непосредственная работа по подготовке съезда ведется Советским комитетом славистов, Украинским и Белорусским комитетами славистов, а также национальными комитетами славистов зарубежных стран.

Советский комитет славистов, стремясь к широкому ознакомлению советской и зарубежной научной общественности с задачами предстоящего съезда, опубликовал и распространил несколько брошюр: «Решения, принятые на заседании Международного комитета славистов в Москве 17—22 мая 1956 г.», «Вопросы к участникам IV Международного съезда

славистов» (на русском и французском языках), «Проект тематики IV Международного съезда славистов и вопросы к его участникам» (1956). За истекший год Советский комитет славистов подготовил и сдал в печать три научных сборника статей под общим названием «Славянская филология». Эти сборники носят международный характер, и статьи печатаются в них на тех языках, на которых они написаны. В сборниках приняли участие известные советские и зарубежные литературоведы. Среди них — Э. Георгиев, Ц. Вранска (София); И. Бадалич (Загреб); Н. Шаулич (Белград); К. Будзык (Варшава); А. Флоровский, Ф. Мареш (Прага); Г. Бильфельдт, Э. Винтер (Берлин). В числе советских литературоведов — участников сборников М. П. Алексеев, Д. С. Лихачев, И. Н. Голиничев-Кутузов, В. Д. Кузьмина, О. А. Державина и др.; печатается статья покойного академика В. Н. Перетца.

Научная анкета, распространенная Советским комитетом славистов, вызвала живой отклик со стороны ученых ряда стран. Это позволило комитету сформировать две книги: «Сборник ответов на вопросы по литературоведению» и «Сборник ответов на вопросы по языкознанию», которые сданы в печать. Литературоведческий сборник содержит более 100 ответов. Наибольшее число ответов получено на следующие вопросы: «Каковы дальнейшие задачи изучения „Слова о полку Игореве“?», «Была ли так называемая литература барокко в славянских странах?», «Как проявилось влияние взглядов революционных демократов, идей рабочего движения и социалистической революции в процессе развития литературы славянских народов второй половины XIX—начала XX веков?», «Каковы достижения сравнительного изучения славянских литератур?».

Часть ответов на вопросы по литературоведению помещена в журнале «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка» (№ 2, 3, 1958). Есть основания надеяться, что публикация ответов на вопросы заострит внимание литературоведов на актуальных проблемах славистики и подготовит свободную дискуссию на съезде.

Особое внимание Советский комитет славистов уделяет подготовке к съезду докладов советских ученых. Закончены и приняты комитетом доклады: а) по литературоведению — Д. С. Лихачева («Некоторые вопросы изучения второго южнославянского влияния в России»), Н. А. Мещерского («Значение древнеславянских переводных памятников для реконструкции греческих архетипов»), П. Н. Беркова («Русско-польские литературные

связи в XVIII веке»), Р. М. Самарина («Зарубежная литература первой половины XIX века в оценке В. Г. Белинского»), Д. Ф. Маркова («Генезис социалистического реализма в болгарской литературе»); б) по фольклористике — В. М. Жирмунского («Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса»), П. Г. Богатырева («Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов»), В. Я. Проппа («Основные этапы развития русского эпоса»). Готовят доклады также М. П. Алексеев, Д. Д. Благый, Н. К. Гудзий, И. Н. Голенищев-Кутузов, В. Р. Щербина; А. Н. Соколов, С. В. Никольский и Б. Ф. Стахеев (коллективная работа), В. О. Перцов, Н. И. Кравцов и др. Украинский комитет славистов предполагает выдвинуть на съезд 8 докладов (А. И. Белецкого, М. Ф. Рыльского, Л. Н. Новиченко и С. А. Крыжановского и др.), Белорусский комитет славистов — два доклада. Доклады советских ученых издаются в виде отдельных брошюр. На съезде намечено обсудить состояние и задачи современного славянского литературоведения, вопросы периодизации развития славянских литератур, основные проблемы сравнительно-исторического изучения этих литератур, конкретные вопросы истории славянских литератур и их связей, проблемы славянского

народного творчества и славянского стиховедения. Большое внимание предполагается уделить закономерностям развития реализма в славянских литературах, включая и проблематику социалистического реализма.

Помимо докладов и отмеченных выше специальных изданий, готовящихся к съезду, литературоведческие институты Академии наук СССР, филологические факультеты некоторых университетов и педагогических институтов предполагают выпустить в свет ряд научных трудов и сборников. Среди этих трудов нужно отметить подготовленные Институтом русской литературы (Пушкинский дом) и Институтом мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР коллективные труды: «История русской литературы» т. I, «История русской советской литературы», т. I, «Русский фольклор», т. III, «Основные проблемы эпоса восточных славян».

Фундаментальной библиотекой общественных наук АН СССР, академическими институтами и Советским комитетом славистов ведется работа по подготовке к съезду выставки советской и зарубежной научной литературы по славянскому литературоведению и языковедению за последние десять лет.

А. РОБИНСОН

ЛЕНИНГРАДСКИЕ УЧЕНЫЕ К IV МЕЖДУНАРОДНОМУ СЪЕЗДУ СЛАВИСТОВ

В Ленинграде деятельно готовятся к IV Международному съезду славистов. В Советском комитете славистов, состоящем из 31 человека, ленинградские ученые представлены академиком М. П. Алексеевым, членом-корреспондентом АН СССР Д. С. Лихачевым, кандидатами наук В. К. Зайцевым и В. И. Малышевым. Последний вместе с директором Института русской литературы АН СССР А. С. Бушминым входит также в Оргкомитет, который осуществляет всю практическую работу по подготовке съезда. Ряд ленинградских ученых — М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, П. Н. Берков, Б. А. Ларин, Ю. С. Маслов, В. Я. Пропп, Э. А. Якубинская подготовили доклады, с которыми выступят на съезде. Эти доклады предварительно будут напечатаны в изданиях Академии наук СССР.

В процессе подготовки к съезду Советский комитет славистов обратился к ученым с рядом вопросов, ответы на которые явятся предварительным кратким обменом мнениями по основным проблемам славянской филологии, тесно связанным с общей тематикой предстоящего съезда. Более сорока ленинградских ученых (литературоведов, лингвистов, искусствоведов) откликнулись на этот призыв, в том числе — В. П. Адрианова-Перетц,

А. М. Астахова, И. П. Еремин, В. А. Ковалев, Б. С. Мейлах, А. И. Попов, Ф. П. Филин и многие другие. Их ответы вместе с ответами других ученых публикуются Советским комитетом славистов.

Ко времени начала работы съезда в Ленинграде готовится ряд изданий, посвященных вопросам славяноведения и связанным с ним проблемам. В Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР к этому времени выйдут в свет XIV и XV томы «Трудов Отдела древнерусской литературы», в которых принимают участие и зарубежные слависты, главным образом, — из стран народной демократии. К открытию съезда выйдут также такие издания Института, как «Пушкин. Материалы и исследования», т. II, монография М. П. Алексеева «Русский азбуковник иностранных речей XVII века», очередной, VII том «Вопросов советской литературы» и др.

В ленинградском отделении Института истории АН СССР подготовлено исследование Е. Э. Липшиц «Византийское общество и его культура в VIII—IX вв.», в котором значительное внимание уделено выяснению старинных русско-византийских и византийско-славянских культурных связей. К Международному съезду славистов выйдет также в свет подготовленный научным сотрудником этого

института Е. Ч. Скрыжинской (под редакцией П. Н. Третьякова) комментированный перевод труда Иордана «Готика», который представляет собой наиболее ранний письменный источник происхождения славян. В этом издании будут даны и новые, ранее не публиковавшиеся тексты, присланные из Италии.

Находящийся в Ленинграде Архив Академии наук СССР (совместно с Рукописным отделом Института русской литературы) готовит к изданию первый том писем известного слависта И. В. Ягича, охватывающий его переписку с русскими учеными Я. К. Гротом, А. Н. Веселовским, Ф. Е. Коршем, Ф. Ф. Фортунатовым и др. с 1871 по 1886 год. В этих письмах раскрываются широкие международные связи русских славяноведов, глубина их научных интересов, постоянная забота о развитии славянской филологии.

Интересная и ценная работа проделана в Библиотеке Академии наук СССР. Сотрудники рукописного отдела Библиотеки (В. Ф. Покровская, А. П. Копанев, М. В. Кукушкина, М. Н. Мурзанова) подготовили к печати описание исторических рукописей, восходящих к летописной традиции. Большое место здесь занимают хронографы и другие материалы общеславянского характера. Весной этого года выйдет в свет другая интересная работа Библиотеки — описание изданий, напечатанных кириллицей (1689—1725 годы); этот труд подготовлен сотрудниками отдела редкой книги Т. А. Быковой и М. М. Гуревич под редакцией П. Н. Беркова.

Активно готовится к съезду Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова. Кафедра славянской филологии университета подготовила два сборника — лингвистический и литературоведческий. Первый представляет собой коллективное исследование (под редакцией Э. А. Якубинской-Лемберг) по лексике и грамматике славянских языков и сравнительному языкознанию. Второй сборник (под редакцией В. К. Зайцева, В. Б. Оболевича, Г. И. Софронова) посвящен славянским литературным связям и вопросу становления реализма в славянских литературах.

Кроме сотрудников университета, участниками сборника являются также ученые Киева и Белграда.

К открытию съезда сотрудники Ленинградского областного исторического архива закончат описание фонда Славянского благотворительного общества, содержащего ценнейшие материалы за многие годы. Это описание расширяет представление о русско-славянских связях, документально подтверждает единство исторических интересов народов славянских стран.

В нашем городе ведется также большая подготовительная работа по организации различного рода выставок, которые с интересом посмотрят не только участники съезда, но и широкие круги ленинградцев. Так, в дни работы съезда в Библиотеке Академии наук СССР, Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР будут экспонироваться славянские рукописи и старопечатные книги, хранящиеся в фондах этих научных учреждений. Их сотрудники уже приступили к выявлению необходимых материалов. Особый интерес представляет выставка, подготавливаемая Государственной публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, в фондах которой сосредоточена самая большая в мире коллекция старославянских рукописей и старинных печатных славянских книг.

В честь IV Международного съезда славистов на Ленинградском монетном дворе по рисунку и макету заслуженного деятеля искусств Н. А. Соколова изготавливается памятная медаль, на лицевой стороне которой будет изображен Московский Кремль с датами работы съезда, а на оборотной — надпись: «IV Международный съезд славистов в Москве».

Таковы основные мероприятия, которыми Ленинград отмечает готовящийся Международный съезд славистов, призванный стать важной вехой не только в изучении славянской филологии, но и в деле укрепления дружественного сотрудничества ученых всего мира.

В. В И Л Ъ Ч И Н С К И Й

ОБСУЖДЕНИЕ ПРОСПЕКТА „ИСТОРИИ РУССКОГО РОМАНА“

24 апреля 1958 года на заседании ученого совета Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось обсуждение проспекта нового коллективного труда — истории русского романа.¹

¹ История русского романа. Проспект. Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Л., 1958, 62 стр. Тираж 500 экз.

Во вступительном слове заведующего сектором новой русской литературы доктора филол. наук Б. П. Городецкого была дана общая характеристика содержания и целей обсуждаемого проспекта.

Проспект, составленный коллективом авторов (отв. редактор Б. М. Эйхенбаум), охватывает историю русского романа с момента его появления до романа М. Горького «Мать» включительно.

Задачи изучения истории русского романа формулируются в проспекте следующим образом:

а) изучить специфику русского романа в его становлении и развитии, в связи с условиями общественной жизни и литературного движения, а также — с теми запросами, которые возникли перед русской художественной литературой на каждом новом этапе исторического развития;

б) раскрыть взаимную зависимость между становлением и развитием романа и процессом формирования и развития реализма в художественной литературе; выяснить важнейшие особенности русского романа XIX века в связи с высшим достижением литературы этого столетия — критическим реализмом;

в) вскрыть национально-историческое своеобразие и самобытность русского романа и определить его особое место и значение в истории русской и мировой литературы.

Проспект предполагает совмещение типологического (жанрового) исследования материала и анализа реального исторического процесса.

В проспекте предусматривается изучение романа в связи с другими видами и жанрами, в связи с русской критикой, а также в связи с зарубежной литературой. Заключительная глава проспекта посвящена мировому значению русского романа.

История русского романа делится на следующие разделы: развитие повествовательной прозы XI—XVII веков и появление в XVII веке предпосылок для возникновения жанра романа, зарождение и развитие романа в русской литературе XVIII века, русский роман первой четверти XIX века, становление русского реалистического романа (1826—1842), русский роман 1840—1850-х годов, русский роман 1860—1870-х годов, русский роман конца XIX века (1882—1905), роман А. М. Горького «Мать» — первое классическое произведение социалистического реализма.

Работа в целом рассчитана на два тома общим объемом в 90 авторских листов.

Участники обсуждения, не отрицая достоинств работы авторского коллектива, преимущественное внимание уделили критике принципов изучения жанра романа и структуры будущего труда.

Доктор филол. наук В. А. Ковалев отметил, что в проспекте, как правило, не учитывается специфика романа. Роман расторгается в прозе, в общих проблемах всей русской литературы. В. А. Ковалев считает, что созданию действительно проблемной истории романа должна предшествовать монографическая разработка основных проблем истории этого жанра в русской литературе, чего у нас в настоящее время еще нет.

Доктор филол. наук С. В. Касторский оценил проспект как воспроизведение существующей схемы развития истории русской прозы. В проспекте ничего не говорится о некоторых ныне забытых и полубытых явлениях в области романа, которые обогатили бы наше представление о его истории (например, роман-хроника Зарубина «Темные и светлые стороны русской жизни», оказавший влияние на А. М. Горького). Отражение в литературе второго периода русского освободительного движения передано в проспекте слабо. Это не создает надлежащего представления о демократической литературе. Произвольно выбраны романы 1890—1900-х годов. Отсутствуют многие произведения «знаньевцев». Было бы целесообразнее, считает С. В. Касторский, ограничить хронологические рамки проспекта «Воскресением» Л. Толстого.

Кандидат филол. наук Н. В. Измайлов видит недостаток проспекта в том, что в нем отсутствует общее определение романа вообще и русского романа в частности. Нужно показать русский роман в его связях с западноевропейским. Больше внимания следовало бы уделить художественной специфике рассматриваемых романов и своеобразие каждого романиста.

По мнению доктора филол. наук Б. С. Мейлаха, недостаток проспекта состоит в том, что в нем история романа дана вне органической связи с гражданской историей. Исторический очерк оказался в проспекте не связанным с характеристикой литературного движения. Между тем задача состоит в том, чтобы литературу изучить как отражение общественной борьбы в формах художественного сознания. Вряд ли целесообразно возводить начало русского романа к древнерусской литературе. Первый настоящий русский роман — это «Евгений Онегин». В будущем труде нужно сосредоточить все внимание на том, чтобы вскрыть глубокое значение вершинных явлений литературы, лучших, классических романов, не отрывая их, конечно, от всей литературы.

Доктор филол. наук Н. И. Пруцков обратил внимание на то, что в проспекте слабо показаны связи русского романа с другими литературными жанрами, в частности с лирикой и драматургией. Не разработана с должной полнотой и четкостью проблема традиций и новаторства в истории русского романа. Традиции Пушкина, Лермонтова и Гоголя в дальнейшем развитии русского романа, творческое претворение этих традиций у последующих писателей должны стать в центре внимания работы. Авторы проспекта не сумели показать обещанного ими единства типологического и исторического аспектов в изучении истории русского романа. В классификации рома-

нов по жанровому признаку отсутствует единый критерий.

Проспект не соответствует своему заглавию,—сказал академик М. П. Алексеев. В нем развертывается история русских романов, а не романа. Отсутствует главное—определение того, что такое русский роман как национально своеобразное художественное явление, в чем состоят особенности поэтики русского романа. А раз в работе не определен ее предмет, то нельзя ожидать и того, что будет показано его развитие во времени. В проспекте не показано общее историческое развитие русского романа. М. П. Алексеев присоединяется к мнению о том, что история русского романа должна учитывать как внутренние, так и внешние связи этого жанра с современными ему литературными явлениями. Что касается предыстории русского романа, то она должна быть освещена. Нужно показать, что всемирно-исторической значимости форма, называемая «русским романом», явилась результатом развития русской литературы в течение нескольких столетий.

Понятие русский роман—это сложное понятие, оно объединяет такие индивидуальные явления, как роман Тургенева, роман Достоевского, роман Толстого и т. д.—такова была мысль доктора филол. наук Б. И. Бурсова. Надо показать движение жанра в целом и в то же время воспроизвести индивидуальный облик каждого романиста. Необходимо сказать о национальной специфике русского романа. В проспекте не поставлен даже вопрос о своеобразии героя русского романа, которое обуславливалось своеобразием форм русской жизни. Всё это должно получить освещение в будущей работе.

На заседании выступил также доц. Б. Беляев (Красноярск). Доктор филол. наук А. Чичерин (Львов) прислал письменный отзыв, который был оглашен на заседании ученого совета.

Отв. ред. проспекта доктор филол. наук Б. М. Эйхенбаум указал, что авторы проспекта не ставили и не могли ставить своей целью дать концепцию истории русского романа. Проспект нужен для того, чтобы зафиксировать в хронологическом порядке основные, в том числе и мелкие, факты истории русского романа с тем, чтобы потом, в процессе выполнения предпринятого коллективного труда, дать ответы на поставленные вопросы.

Доктор филол. наук Б. П. Городецкий отметил, что критическое обсуждение проспекта было плодотворным и многие критические замечания должны быть учтены в дальнейшей работе, хотя, по мнению Б. П. Городецкого, не все упреки в адрес авторов проспекта можно признать убедительными.

Выступивший в заключение директор Института А. С. Бушмин отметил, что дискуссия не устранила расхождения во взглядах на построение будущей истории русского романа. Существующий проспект условно может быть назван: «Русский роман. Историко-литературное обозрение». Большинству выступавших справедливо хотелось бы видеть будущий труд как исследование об истории русского романа, о его генезисе, формировании, развитии, о лучших его образцах. О такого типа работе мы постоянно говорим, но на нее не отважились. Основная трудность заключается в том, чтобы координировать действия авторов и редакторов в этом коллективном труде. Это невозможно без установления некоторых общих руководящих принципов. Обсуждаемый проспект с достаточной полнотой раскрывает фактический план будущей работы, но названных принципов не дает. Задача состоит в том, чтобы их выяснить и сформулировать. Это должно стать непосредственной целью редакционной коллегии «Истории русского романа».

