

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1960

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Бердников. А. П. Чехов в конце 80-х годов (Чехов и Гаршин)	3
Г. Черемин. От Февраля к Октябрю (Маяковский в 1917 году)	26
А. Морозов. Пародия как литературный жанр (к теории пародии)	48
А. Квятковский. Русское стихосложение	78

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

З. Кирилюк. О. М. Сомов (из истории литературной борьбы 20-х годов XIX века)	105
Ф. Прийма. К спорам о подлинных и мнимых статьях и рецензиях В. Г. Белинского	113
Новое об И. А. Гончарове:	
П. Бейсов. Служба И. А. Гончарова в Симбирске	131
О. Демиховская. Незвестная повесть И. А. Гончарова «Нимфодора Ивановна»	139
В. Громов. У истоков «Записок охотника»	145
В. Лакшин. Новые материалы об А. Н. Островском (из дневника профессора Шляпкина)	151
А. Екимов. Д. И. Менделеев в жизни и творчестве Александра Блока	156
А. Молотов. А. П. Чехов о проблемах общественного устройства и науки в России	161
Г. Огнева. Из книги впечатлений ялтинского дома А. П. Чехова	172
В. Земсков, И. Правдина. В творческой лаборатории Есенина	177

(см. на обороте)

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Е. Ольховский. Каронин или Мышкин? (193). — **С. Рейсер.** Кто автор стихотворения «К судьям» (195). — **Ф. Шушковская.** «Потерянный» рассказ А. П. Чехова (196). — **И. Ковалев.** Преследование царской цензурой художественных произведений в легальных большевистских газетах и журналах (196). — **Э. Русинова.** Об одной цитате у М. Горького (199).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Долинина. Русская литература в арабских странах	202
А. Барсуک. Семинарии по русской литературе	211
Первый том академической истории советской литературы:	
В. Перцовский	223
С. Малахов	228
Б. Бессонов. Критик-философ, критик-социолог (к изданию двухтомника работ Г. В. Плеханова о литературе и искусстве)	233
А. Панченко. Книга о чешско-русских литературных связях старшей поры	238
Т. Глебова. Новая работа венгерского ученого о М. Горьком	241
Л. Долгополов. Блоковская библиография	244
Н. Зайцев. Книга о «Русском лесе» Л. Леонова	246
ХРОНИКА	251
И. Серман. Памяти Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886—1959)	259

Редакционная коллегия:

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

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

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

Подписано к печати 30 марта 1960 г. М-32067. Бумага 70 × 108¹/₁₆. Бум. л. 8¹/₈. Печ. л. 16¹/₄ = 22,26 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 24.43. Тираж 6625. Заказ № 513.

1-я типография Издательства АН СССР. Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12.

А. П. ЧЕХОВ В КОНЦЕ 80-х ГОДОВ

(ЧЕХОВ И ГАРШИН)

Год напряженных исканий

1888 год следует признать переломным в творчестве Чехова. 1887 год был последним годом «многописания». После шестидесяти рассказов, опубликованных в этом году, в следующем — 1888 — Чехов пишет лишь десять. Далее происходит новое резкое сокращение — в 1889 году были опубликованы «Обыватели», «Княгиня» и «Скучная история», а в 1890 году только небольшие рассказы — «Черти» («Воры») и «Гусев».

В это же время определяется в творчестве Чехова и тематический сдвиг. Начинают преобладать произведения, свидетельствующие об активном вмешательстве писателя в идейные и философские споры современников. Собственно говоря, такие рассказы начали появляться уже в 1886 году. Сюда относятся «Хорошие люди» (1886), «На пути» (1886), «Встреча» (1887), «Казак» (1887). Сам Чехов хорошо понимал, что произведения эти написаны в новом духе. «Вы читали мое „На пути“... — пишет он 14 января 1887 года Т. В. Киселевой. — Ну, как вам нравится моя храбрость? Пишу об „умном“ и не боюсь. В Питере произвел трескучий фурор. Несколько ранее трактовал о „непротавлении злу“ и тоже удивил публику».¹ В этом полусерьезном, полужутливом признании Чехова любопытно уже само слово «трактовал» — столь новое и необычное в чеховских творческих автохарактеристиках. Но появляется оно не случайно. В 1887 году Чехов продолжает «трактовать» в своих рассказах о непротавлении злу насиллем, в «Иванове» «трактует» о «ноющих и тоскующих людях», причем надеется, что его пьеса исчерпывающе осветит вопрос и положит предел дальнейшим писаниям на эту тему. С 1888 года такие «трактаты» оказываются господствующими. Это новые рассуждения о разных сторонах толстовского учения, размышления о пессимизме, роли идейности в жизни человека и т. п.

О новом этапе в творческом развитии писателя свидетельствует и его работа над романом. Чехов особенно упорно трудится над ним в 1888—1889 годах. Насколько можно судить по тем скудным сведениям, которыми мы располагаем, писатель и роман задумывает как большой и серьезный разговор о важных жизненных вопросах, причем, видимо, не только этических, но и политических. Только этим можно объяснить те цензурные опасения, которые Чехов высказывает в это время. «В романе, — пишет он 10 марта 1889 года, — нет ничего, побуждающего к ре-

¹ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIII, Гослитиздат, М., 1948, стр. 264. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

волюции, но цензор все-таки испортит его. Половина действующих лиц говорит: „Я не верую в бога“, есть один отец, сын которого пошел в ка-торжные работы без срока за вооруженное сопротивление, есть исправник, стыдящийся своего полицейского мундира, есть предводитель, которого ненавидят, и т. д. Материал для красного карандаша богатый» (XIV, 328).

Переход к новой манере письма, обращение к непривычным темам поставили Чехова перед рядом серьезных творческих трудностей. Старые навыки, выработавшиеся стилистические принципы уже не удовлетворили писателя. Возникла необходимость многому учиться заново. «Я учусь писать „рассуждения“, — сообщает Чехов 28 ноября 1888 года, — и стараюсь уклоняться от разговорного языка. Прежде чем приступить к роману, надо приучить свою руку свободно передавать мысль в повествовательной форме. Этой дрессировкой я и занимаюсь теперь» (XIV, 242).

Однако как ни трудно было Чехову отвыкнуть от привычного жанра рассказа-сценки, где активная роль автора сводилась к лаконичным ремаркам, и учиться повествовательной форме, это была второстепенная трудность. Для того чтобы научиться писать «рассуждения» на важные общественно-политические темы, нужны были не только новые стилистические навыки. Нужна была достаточная идейная подготовка. Здесь-то и коренились те главные трудности, с которыми столкнулся Чехов при овладении новой манерой письма.

Сложность положения, в котором находился Чехов, определялась прежде всего особенностью исторического периода. Конец 80-х годов — это все еще годы реакции. В пределах, доступных чеховскому обзору, — это годы идейного разброда, уныния и общественной апатии. Отвечая на один из очередных упреков по поводу его неразборчивости в выборе печатных органов для сотрудничества, Чехов писал: «Требование, чтобы талантливые люди работали только в толстых журналах, мелочно, попахивает чиновником и вредно, как все предрассудки. Этот предрассудок глуп и смешон. Он имел еще смысл тогда, когда во главе изданий находились люди с явно выраженной физиономией, люди вроде Белинских, Герценов и т. п., которые не только платили гонорар, но и притягали, учили и воспитывали, теперь же, когда вместо литературных физиономий во главе изданий торчат какие-то серые круги и собачьи воротники, пристрастие к толщине издания не выдерживает критики...» (XIV, 18—19).

Весьма безотрадно Чехов оценивает и настроение общества, которое, по его мнению, «обуяла лень, скука жизни и неверие», в котором воцарились в странной комбинации «нелюбовь к жизни и страх смерти» и где «даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни» (VII, 477).

Конец 80-х годов для Чехова это несомненно период идейного бездорожья, когда опереться сколько-нибудь серьезно было не на кого. Писателю приходилось рассчитывать на самого себя, между тем сам он тоже в достаточной мере был безоружен и в силу особенностей своего воспитания и в результате общих причин — влияния тех же общественных условий. Чехов вынужден был с горечью признаться в этом. «Политического, религиозного и философского мировоззрения, — писал он 9 октября 1888 года Григоровичу, — у меня еще нет; я меняю его ежемесячно...» (XIV, 183). Видимо, о том же несколько раньше писал Чехов и Н. К. Михайловскому, отвечая на его пожелания, высказанные по прочтении «Степи». Об этом можно судить по ответному письму Михайловского, где он, в частности, замечает: «Я ничего не могу возразить против

отсутствия в вас определенной веры — на нет и суда нет».² Неоднократно говорит Чехов о своей идейной слабости и в других случаях. Размышляя об идейной бескрылости писателей 80-х годов, он склонен был и самого себя причислять к этой же бесславной когорте. Поэтому сочувственно отнесся он и к статье Дистерло «О безвластии молодых писателей (Новогодние размышления)», помещенной в номере первом «Недели» за 1888 год. Он писал по поводу этой статьи И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 22 января 1888 года: «Статья в „Неделе“ действительно неплоха. Кое-какие мысли о нашем бессилии, которые деликатный автор называл безвластием, приходили и мне в голову. В наших талантах много фосфора, но нет железа. Мы, пожалуй, красивые птицы и поем хорошо, но мы не орлы» (XIV, 21).

В этих горьких признаниях Чехова было, повторяем, много правды. И все же было в Чехове нечто, помимо масштабов его дарования, что уже в это время выгодно отличало его от многочисленных соратников по перу. Это прежде всего горечь подобных признаний, за которой скрывалось стремление преодолеть идейный кризис своего времени, выйти на широкий простор больших вопросов русской жизни. Как ни важно было Чехову овладеть в это время языком повествовательной прозы, решала дело борьба за выработку своего мировоззрения, стройной системы взглядов. Именно сюда и были направлены основные усилия Чехова. Отсюда, в частности, и неповторимая особенность его писем этого периода. Они полны рассуждений, признаний, споров, комментариев к только что написанным им произведениям.

Характерно для этих лет и стремление Чехова привести свои взгляды в систему, четко и ясно сформулировать основные положения своего общественно-политического кредо. При этом, однако, выяснялась и весьма существенная черта. Чехову оказывалось гораздо легче сказать, что он отрицает, чем сформулировать свой положительный идеал. Впрочем, эту особенность своих убеждений Чехов остро ощущал и сам. В письме к А. Н. Плещееву 9 апреля 1889 года он писал: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем» (XIV, 339).

Недостаточная политическая определенность мировоззрения Чехова должна была наложить соответствующий отпечаток и на его творчество этих лет. Так оно и произошло.

Прежде всего Чехов вынужден был вносить существенные ограничения в свои творческие планы, о чем свидетельствует ряд его признаний. Так, 9 октября 1888 года, сообщая Григоровичу о том, что у него нет устоявшегося «политического, религиозного и философского мировоззрения», Чехов признается, что принужден, работая над романом, «ограничиться только описанием, как... герои любят, женятся, родят, умирают и как говорят» (XIV, 183). Аналогичное признание сделал Чехов в письме к Суворину 7 января 1889 года, подводя итоги длительной работы над «Ивановым». Чехов вынужден был заключить, что эта пьеса по исполнению «не годится ни к черту», что «надо было бы подождать с ее написанием», как он поступил с романом, вопреки советам Григоровича. «Воображаю, сколько бы добра я напортил, если бы послушался», — замечает Чехов. Далее он пишет о трудном процессе выработки мировоззрения писателем-разночинцем, о том, что «чувство личной свободы» стало разгораться в нем лишь недавно, что писателю для серьезной работы нужна «возмужалость».

² Слово. Сборник второй. М., 1914, стр. 217.

Однако дело не исчерпывалось осознанием тех трудностей, с которыми ему пришлось столкнуться в своей творческой деятельности. Признание ограниченности своего мировоззрения, а вместе с тем и ограниченности своих творческих возможностей сказалось в это время и на общих эстетических взглядах Чехова.

У Чехова довольно рано сложились определенные и ясные требования к искусству. Он считал, что писатель должен быть объективным в своем творчестве. Субъективность он отождествлял с предвзятостью, дурной, узкой тенденциозностью в искусстве, приводящей к искажению правды жизни. «Художественная литература, — писал Чехов 14 января 1887 года, — потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная» (XIII, 262). Такую правду — «безусловную и честную» — писатель может сказать, когда он тщательно будет избегать «личного элемента», когда будет рисовать жизнь «такую, какова она есть на самом деле», т. е. когда он будет объективен, «объективен, как химик» (XIII, 263).

Чеховское требование объективности отражало его скептицизм по отношению к различным идейным течениям своего времени и означало борьбу против попыток тенденциозного искажения действительности в художественном творчестве во имя предвзятой идеи. И в этом смысле оно было исторически оправдано. Заметим также, что объективность, как ее понимал Чехов, вовсе не означала безучастного отношения писателя к изображаемому. «Художник, — пишет по этому поводу Чехов, — наблюдает, выбирает, догадывается, компанует, — уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать. Чтобы быть покороче, закончу психиатрией: если отрицать в творчестве вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому, если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» (XIV, 207).

В конечном счете, следовательно, дело сводилось к форме художественного выражения авторского «намерения» или, что одно и то же, авторской тенденции. Идеально, согласно чеховскому требованию, когда нужное автору впечатление, нужные ему мысли возникают у читателя сами собой, никак прямо не будучи навязаны автором. Такова и была чеховская установка. «Когда я пишу, — сообщает Чехов, — я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (XV, 51).

В конце 80-х годов Чехов особенно настойчиво отстаивает этот свой излюбленный тезис, то и дело возвращаясь к нему в письмах. Однако чеховская идея объективности подчас получает в это время особый отклик, характерный для взглядов писателя в переломный период.

Прежде всего здесь с особой силой сказывается скептицизм Чехова по отношению к современной общественной мысли, неспособной, по его убеждению, решать важные вопросы человеческого бытия. Этот скептицизм усугубляется ощущением своей личной идейной безоружности. В результате оказывается, что объективность это не только отказ от навязчивой авторской тенденциозности, субъективизма, но и принципиальный отказ от любой попытки решения поставленных в произведении проблем. Объективный художник тот, который и не пытается давать ответы на поднятые им вопросы. «Мне кажется, — заявляет Чехов в письме А. С. Суворину 30 мая 1888 года, — что не беллетристы должны

решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» (XIV, 118). Эти же мысли повторяет Чехов и в другом своем письме — к И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Не дело психолога понимать то, чего он не понимает. Паче сего не дело психолога делать вид, что он понимает то, чего не понимает никто. Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что на этом свете ничего не разберешь. Все знают и все понимают только дураки и шарлатаны» (XIV, 121).

Следует еще раз оговориться. Такого рода высказывания Чехова были крайностью и имели преходящий характер. Ни до, ни после этого он не прибегает к таким крайним формулировкам. Однако высказанная здесь Чеховым мысль принципиально важна для понимания его общей позиции конца 80-х годов. Она помогает понять и те произведения, где чеховский скептицизм сказался со всей очевидностью, и те, где писатель ищет пути его преодоления или изживает его.

Последствия чеховского политического скептицизма были, как видим, весьма серьезны. Он определял не только сильные, но и слабые стороны мировоззрения, общественного поведения и творческой позиции писателя. Противоречивость взглядов Чехова обусловила его своеобразное отношение к литературному движению его времени, непосредственно отразилась в его творчестве — в тех произведениях, которые были написаны вслед за «Степью».

Проблема пессимизма

«Огни» — второе произведение Чехова, написанное для толстого журнала, — было опубликовано в июньском номере «Северного вестника» за 1888 год.

Принципиально новое в «Огнях», отвечающее новей чеховской манере письма, — прямое обращение к одному из жгучих вопросов современности, вопросу о пессимизме.

Пессимизм являлся в те годы сложной социальной проблемой. Охватив широкие круги русской интеллигенции, он был естественным следствием политической реакции, завершения целого этапа русского освободительного движения, прошедшего под знаком народничества. Проблема пессимизма была, следовательно, и острой политической проблемой. Однако, обращаясь к этому сложному и большому вопросу, Чехов пытается рассматривать его не в политическом и даже не в социальном, а лишь в философском аспекте.

Рассказчик встречается с двумя своими случайными собеседниками — инженером Ананьевым и его помощником студентом фон-Штепбергом. Выясняется, что один из них — инженер Ананьев — в молодости отдал дань пессимизму, другой — студент — в настоящее время охвачен мыслями «о бренности и ничтожестве, о беспечности жизни, о неизбежности смерти, о загробных потемках и проч.» (VII, 436). Между ними начинается спор, вернее, нечто подобное спору, так как спорит, собственно, один инженер, доказывая, что пессимистические мысли в молодости являются подлинным несчастьем. Студент вяло слушает Ананьева, оставаясь совершенно равнодушным к доводам своего старшего товарища и не имея никакого желания ни доказывать свою правоту, ни делиться со своими собеседниками охватившими его мыслями.

Точка зрения Ананьева сводится к тому, что рассуждения «о беспечности жизни, о ничтожестве и бренности видимого мира, соломонов-

ская „суета сует“ составляли и составляют до сих пор высшую и конечную ступень в области человеческого мышления» (VII, 439). Этим выводом завершается, по его мнению, деятельность всякого нормального мозга. Но именно завершается. Ананьев считает ненормальным и противоестественным лишь то, что за эти мысли, являющиеся, по его мнению, *итогом* нормального развития, хватается молодежь. «Чем нормальные люди кончают, — заявляет он, — тем мы начинаем. Мы с первого же абцуга, едва только мозг начинает самостоятельную работу, взбираемся на самую высшую, конечную ступень и знать не хотим тех ступеней, которые пониже» (VII, 439). Все это, доказывает Ананьев, ненормально, так как в результате «вся длинная лестница, то есть вся жизнь с ее красками, звуками и мыслями, теряет для нас всякий смысл» (VII, 439). Ананьев пытается доказать, что все это обрекает человека на безделье, пассивность, мало того, позволяет совершать нехорошие, непростительные поступки. И он в виде примера рассказывает историю с Кисочкой, историю о том, как он, будучи молодым человеком и находясь под влиянием мыслей о бренности и ничтожности, совершил подлость по отношению к молодой, страдающей женщине, которая имела несчастье поверить ему и попыталась найти в нем свое спасение. Рассказ Ананьева вызывает, однако, у студента недоуменный вопрос: почему же, если пессимизм так плох, он может быть нормальным достоянием стариков? «Уж коли эти мысли — яд, — замечает он, — так яд для всех одинаков» (VII, 465). В ответ инженер объясняет, что пессимизм стариков имеет особые черты — он якобы лишен эгоизма и вытекает из любви к людям. «Вы, — заявляет он, — презираете жизнь за то, что ее смысл и цель скрыты именно от вас, и боитесь вы только своей собственной смерти, настоящий же мыслитель страдает, что истина скрыта от всех, и боится за всех людей» (VII, 465—466). И далее он рассказывает о том, как его один знакомый старик, наблюдая однажды за рабочими, проявлявшими изумительную сноровку и ловкость, сказал: «Как жаль, что эти замечательные люди умрут!» И Ананьев заявляет: «Такой пессимизм я понимаю...» (VII, 466).

Вскоре разговор заканчивается и заканчивается ничем. Наблюдая огни, разбросанные по строящейся насыпи и уходящие в темноту ночи, Ананьев говорит, что «мысли каждого отдельного человека тоже вот таким образом разбросаны в беспорядке, тянутся куда-то к цели по одной линии, среди потемок и, ничего не осветив, не прояснив ночи, исчезают где-то — далеко за старостью» (VII, 467).

Итог этому эпизоду подводит рассказчик. Он признается, что, расставаясь со своими случайными знакомыми, он не увез с собой ни одного решенного вопроса, а только пришел к выводу: «Ничего не разберешь на этом свете!» (VII, 469).

Повесть «Огни» действительно знаменовала начало нового этапа в творческом развитии писателя. Чехов не случайно признавался, что он учится писать «рассуждения». Рассуждения заняли здесь не только много места, но и составили главное содержание произведения, вместе с тем определив и его слабые стороны.

Начать с того, что рассуждения эти содержат в себе, казалось бы, явные противоречия. В самом деле, почему Ананьев, с одной стороны, доказывает пагубность пессимизма, а с другой — называет его вершиной человеческой мысли?

В высшей степени странной кажется теперь нам и его попытка сплести это противоречие, разграничив пессимизм на два разряда — эгоистический пессимизм молодого, незрелого ума и альтруистический — старческий. Такое деление остается в повести никак и ничем не обоснован-

ным. Мало того, трудно понять, почему сетование знакомого Ананьеву старика по поводу того, что замечательные мастера, работу которых он наблюдает, когда-нибудь умрут, является проявлением пессимистического мировоззрения. Несостоятельность этих попыток как-то оправдать пессимизм в его какой-то особой, якобы не только не вредной, но даже человеколюбивой разновидности становится особенно ясна, когда мы вникнем в основное содержание повести, посвященной, как выясняется, всесторонней критике пессимистического мировоззрения.

Ананьев чрезвычайно убежденно критикует пессимизм. При этом трудно отрешиться от впечатления, что словам Ананьева горячо сочувствует и автор. «Положим, — говорит инженер, — что сию вот минуту вы садитесь читать какого-нибудь Дарвина или Шекспира. Едва прочли вы одну страницу, как отравла начинает уже сказываться: и ваша длинная жизнь, и Шекспир, и Дарвин представляются вам вздором, нелепостью, потому что вы знаете, что вы умрете, что Шекспир и Дарвин тоже умерли, что их мысли не спасли ни их самих, ни земли, ни вас и что если таким образом жизнь лишена смысла, то все эти знания, поэзия и высокие мысли являются только ненужной забавой, праздной игрушкой взрослых детей. И вы прекращаете чтение на второй же странице. Теперь, положим, к вам, как к умному человеку, приходят люди и спрашивают вашего мнения, например, хоть о войне: желательна, нравственна она или нет? В ответ на этот страшный вопрос вы только пожмете плечами и ограничитесь каким-нибудь общим местом, потому что для вас, при вашей манере мыслить, решительно все равно, умрут ли сотни тысяч людей насильственной или же своей смертью: в том и в другом случае результаты одни и те же — прах и забвение. Строим мы с вами железную дорогу. К чему, спрашивается, нам ломать головы, изобретать, возвышаться над шаблоном, жалеть рабочих, красть или не красть, если мы знаем, что эта дорога через две тысячи лет обратится в пыль? И так далее, и так далее... Согласитесь, что при таком несчастном способе мышления невозможен никакой прогресс ни науки, ни искусства, ни само мышление» (VII, 439—440).

Таковы аргументы Ананьева, и всюду с ним явно солидарен автор. Инженер доказывает, что пессимизм несовместим с прогрессом, Чехов же говорил о себе, что он с детства уверовал в прогресс; невозможна при пессимизме и наука, и вновь это один из решающих аргументов для Чехова, всегда относившегося к науке с глубочайшим уважением, считавшего, что развитие научных знаний есть основа прогресса. Нечего уж и говорить об искусстве.

Ананьев указывает также, как мы помним, что все эти «высокие» мысли легко уживались у подобных мыслителей с самой низкой прозой, доказательством чему и служит рассказанная им история с Кисочкой. И опять-таки нет никакого сомнения, что Чехов вкладывает этот рассказ в уста инженера именно для того, чтобы читатель также был убежден, что в отношении беззащитной женщины было «совершенно зло, равносильное убийству» (VII, 463).

Так выясняется еще одна авторская тенденция, явно противоречащая и его тезису «ничего не разберешь на этом свете», и его уверениям, что не дело писателя «решать вопросы» или «быть судьей своих персонажей и того, о чем они говорят».

В чем же причина этой противоречивости «Огней»?

Как уже было упомянуто, проблема пессимизма, к которой обратился Чехов, была острой социальной и политической проблемой. Чехов попытался подойти к ней с философской точки зрения, однако, он не мог никуда уйти и не ушел от ее реальной политической остроты.

Прежде всего писатель не удержался в рамках философско-умозрительного рассмотрения вопроса. Пессимизм оказался для него острой этической проблемой и в этом плане был подвергнут суровому осуждению. Тут Чехов и столкнулся вочью с реальной сложностью этого явления.

Сложность состояла в том, что по вопросу о пессимизме в общественной и политической борьбе 80-х годов произошло отчетливое размежевание сил. Пессимизм оказался на вооружении того круга народнической и близкой народничеству интеллигенции, которая не шла на открытый политический компромисс и считала своим долгом доступными средствами демонстрировать неприятие существующего строя. «Народническая... защита пессимизма, — пишет Г. А. Бялый, — означала как непонимание реального направления общественного развития, так и нежелание присоединиться к буржуазной апологетике помещичье-капиталистического строя; народнический пессимизм выражал неприятие основ самодержавного бюрократического строя. Таким образом, проблема пессимизма становилась частью более общего вопроса — о путях общественного преобразования.³ Нет поэтому ничего удивительного, что против пессимизма в его самых различных проявлениях ополчились реакционеры и либералы различных мастей, усматривавшие в пессимистических суждениях отголоски «опасных мечтаний». В эту борьбу втягивалась и литература, причем и здесь намечалась та же расстановка сил. «Образ человека, большого „мировой скорбью“, — свидетельствует Г. А. Бялый, — не воспринимался иначе, как образ революционера»,⁴ вызывая в связи с этим ожесточенные нападки со стороны правого лагеря.

Такова была та общественно-политическая традиция, с которой неизбежно должен был столкнуться Чехов, верша свой суд над пессимистическим мировоззрением. Теперь становятся понятны те странные для нас оговорки, к которым прибегает Ананьев.⁵ Его рассуждения о том, что пессимизм может быть и альтруистическим, что он вершина человеческой мысли, есть не что иное, как своеобразная дань этой традиции. И это также весьма характерно для Чехова этих лет. Несмотря на декларируемое им в письмах равно отрицательное отношение к либеральной оппозиции и к тем, кто не составляет оппозиции, Чехов совсем не безразличен к своей общественной репутации. Ко второй половине 80-х годов он не был избалован положительными рецензиями. Однако когда в 1888 году в «Биржевых ведомостях» появилась заметка Е. Гаршина, в которой тот по-своему высоко оценивал Чехова как писателя и человека, Чехов был глубоко возмущен. И не случайно. «Этот Евгений, — пишет Чехов А. Н. Плещееву, — величает меня нововременцем и благохвалит за „своеправие“. Очевидно, в „Дне“ не платят гонорара, и малому пришла охота подмазаться к „Новому времени“» (XIV, 226). Вот эта-то похвала и явилась главной причиной чеховского возмущения. Не захотел Чехов и в повести «Огни» невольно оказаться в ряду писателей реакционного лагеря.

В. И. Ленин, давая сравнительную характеристику взглядам просветителей и народников, указывал, что «первое... направление характеризуется тем, что можно бы назвать историческим оптимизмом: чем дальше и чем скорее дела пойдут так, как они идут, тем лучше. Народничество,

³ Г. А. Бялый. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 78.

⁴ Там же, стр. 109.

⁵ Вопрос о том, у кого из философов-пессимистов заимствует Ананьев свои аргументы и насколько точно их воспроизводит, мы оставляем в данном случае в стороне.

наоборот, естественно ведет к историческому пессимизму: чем дальше дела пойдут так, тем хуже».⁶

Просветительским взглядам Чехова был чужд пессимизм во всех его проявлениях. Вспомним, что и за «Иванова» Чехов взялся с тем, чтобы «суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим „Ивановым“ положить предел этим писаньям» (XIV, 290). В «Огнях» Чехов нашел тот подход к проблеме пессимизма, который снимал с нее специфические политические напластования и позволял объективно оценить ее с просветительских позиций. Однако Чехову явно не хватает еще решительности и убежденности открыто и последовательно отстаивать свою точку зрения. Ярче всего эта нерешительность и непоследовательность и проявилась в заключительных словах рассказчика.

Таким образом, странные на первый взгляд противоречия этого произведения имеют и свою логику и свое объяснение. Однако эти объяснения ничего не меняют в общей его оценке. Попытки Чехова оправдать «альтруистический пессимизм» оказались весьма неубедительными, серьезно снизили остроту обличения пессимистического мировоззрения. В свою очередь эти просчеты породили чисто художественные недостатки произведения. Все фигуры, и прежде всего рассказчика, выглядят явно сочиненными в прямом соответствии с тезисами ведущегося в произведении диспута. Как прямая иллюстрация к одному из этих тезисов приводится и основная художественная часть повести — вставная новелла, рассказанная Ананьевым. В результате и она выходит обнаженно моралистической и поэтому весьма плоской.

Таким образом, «Огни» свидетельствовали о серьезной художественной неудаче Чехова. Обращение к новым темам, стремление активно вмешаться в идеологические споры современников оказалось для него делом весьма трудным.

Выше было сказано, что, отдавая дань «альтруистическому пессимизму», Чехов не хотел оказаться в ряду пропагандистов казенного оптимизма, занимавшихся травлей писателей, которых они называли «кривляющимися интеллигентами», «нигилистами» и «мечтателями». Так оно и было. Однако Чехов руководствовался не только этими соображениями. Главное было в том, что писатели, осуждавшиеся за «пессимизм», «нытье», были Чехову близки и дороги, как дороги они были и всей прогрессивно мыслящей России. Наиболее ярко эти чувства выразил Салтыков-Щедрин, создавший в 1886 году собирательный образ подобного писателя в «сказке-элегии» «Приключение Крамольникова». «Крамольников, — характеризовал этого писателя Щедрин, — горячо и страстно был предан своей стране и отлично знал как прошедшее, так и настоящее ее. Но это знание повлияло на него совершенно особым образом: оно было живым источником болей, которые, непрерывно возобновляясь, сделались, наконец, главным содержанием его жизни, дали направление и окраску всей его деятельности. И он не только не старался утишить эти боли, а, напротив, работал над ними и оживлял их в своем сердце. Живость боли и непрерывное ее ощущение служили источником живых образов, при посредстве которых боль передавалась в сознание других».⁷ Чувство симпатии к таким скорбным писателям было вполне естественно для Чехова, однако не менее естественно было для него и чувство антипатии к пессимизму. Как примирить эти чувства, вот трудность, которая

⁶ В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 492.

⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVI, ГИХЛ, М., 1937, стр. 225.

вставала в это время перед Чеховым. Впрочем, не только перед Чеховым. Это наглядно обнаружилось в ходе журнальной и газетной полемики, разгоревшейся в 1888 году в связи со смертью В. М. Гаршина.

Смерть В. М. Гаршина

19 марта 1888 года, находясь в тяжелом душевном состоянии, В. М. Гаршин бросился в пролет лестницы с четвертого этажа дома, в котором он жил. 24 марта 1888 года Гаршин скончался. Смерть писателя была воспринята как большое общественное событие и вызвала горячую полемику. Одной из острейших тем этой полемики явилась проблема пессимизма как общественного и политического явления.

Первую серьезную попытку осмыслить и оценить психологический облик писателя и его гибель сделал Глеб Успенский в своей статье «Смерть Гаршина», помещенной в газете «Русские ведомости» 12 апреля 1888 года. Это выступление вызвало резкий полемический отклик ренегата Ю. Говорухи-Отрока в «Южном крае». Не согласился с Глебом Успенским и М. Протопопов, поместивший свою статью о Гаршине в «Северном вестнике». В спорах приняли участие и другие писатели и критики, в том числе В. Г. Короленко.⁸

Полемика, вызванная смертью писателя, являлась прямым продолжением тех критических боев, которые шли вокруг творчества Гаршина при его жизни. Проблема гаршинского пессимизма, его общественного смысла и значения уже тогда оказалась главной темой многочисленных статей и обзоров и вызывала самые противоречивые суждения.

Споры, развернувшиеся после смерти Гаршина, отразили столкновение тех же общественно-политических течений и тех же, уже до этого определившихся, взглядов. Однако кое-что в этих взглядах изменилось.

Серьезно осложнило проблему самоубийство писателя. Перед лицом этого жестокого факта возможность споров о характере гаршинского пессимизма оказывалась неизбежно весьма ограниченной. Вместе с тем произошли сдвиги и во взглядах народнической интеллигенции. Радикальная часть народничества, хранившая верность революционным идеям 70-х годов, перед лицом очевидного краха этих идей все более и более утверждалась на позициях пессимизма. Что же касается правого крыла народничества, то к концу 80-х годов буржуазно-либеральный характер их взглядов определился окончательно. Либеральные народники стали заядлыми пропагандистами оптимизма, в основе которого лежала идея приспособления к существующим условиям общественного бытия (теория малых дел и т. п.) и в связи с этим безапелляционного осуждения пессимизма.

В этих условиях круг лиц, так или иначе одобрявших гаршинский пессимизм, резко сузился. Защите пессимизма Гаршина радикальным народничеством противостояло единодушное осуждение этого пессимизма критиками самых различных политических оттенков и направлений. В условиях этой изоляции защитники взглядов Гаршина также вынуждены были существенно видоизменить свою аргументацию.

В статье «Смерть Гаршина» Глеб Успенский прежде всего стремится доказать, что основой духовного существования Гаршина была «его мысль о правде и неправде живой окружающей нас жизни». Поэтому и «страдание большого человека вошло в его впечатлительную душу прямо из жизни». При этом Гаршина волнуют только те жизненные явления, которые говорят ему о «смысле, сути жизни», об ее «общих го-

⁸ Обстоятельный обзор полемики вокруг смерти Гаршина дан в упомянутой работе Г. А. Бялого «Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов».

рестях». Несчастье Гаршина, по мнению Успенского, состояло в том, что впечатления, получаемые им при столкновении с действительностью, были ужасающе болезненны, мучительно однообразны. «Изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год, и целые годы, целые десятки лет, каждое мгновение остановившаяся в своем течении жизнь была по тем же самым ранам и язвам, какие давно уже наложила та же жизнь на мысль и сердце. Один и тот же ежедневный „слух“ — и всегда мрачный и тревожный; один и тот же удар по одному и тому же больному месту, и непременно притом по больному, и непременно по такому месту, которому надобно „зажить“, поправиться, отдохнуть от страдания; удар по сердцу, которое просит доброго ощущения, удар по мысли, жаждущей права жить, удар по совести, которая хочет ощущать себя». Однако главное, что сразило в конечном счете Гаршина, привело его к самоубийству, была угнетающая неподвижность, окаменелость жизни, отсутствие всяких видимых перспектив ее изменения, господствующая в действительности неумолимая вражда ко всему доброму и человечному. «Все какое-то беспрерывное, непрестанное, неумолимо настойчивое отталкивание человека от малейшего шага вперед, — вот что дала Гаршину жизнь после того, как он уже жгуче перестрадал ее горе»,⁹ — пишет в заключение своей статьи Гл. Успенский.

Таким образом, главный и основной пафос статьи — в определении социальной обусловленности смерти Гаршина. Жизнь не только отравила его душу неимоверными страданиями, но и убила его, доведя до отчаяния своей косностью, непоколебимой враждебностью к правде и справедливости. Однако вместе с тем статья Успенского отчетливо обнаружила и слабость идейной позиции левого крыла народничества. В самом деле, объявляя смерть Гаршина естественным результатом гнетущих впечатлений действительности, лишивших писателя каких бы то ни было надежд на движение «к чему-нибудь... лучшему», Успенский с предельной отчетливостью и ясностью обнаруживал присущий народничеству «исторический пессимизм», о котором говорил В. И. Ленин. В результате проблема пессимизма в статье Успенского вставала во всей ее действительной исторической сложности и политической остроте. Нет поэтому ничего удивительного, что статья эта оказалась в центре развернувшейся далее полемики, независимо от того, называлась она или не называлась в том или ином выступлении.

С открыто враждебной критикой взглядов Гл. Успенского выступил упомянутый выше Ю. Говоруха-Отрок, начавший печатать свою статью, растянувшуюся на 6 номеров «Южного края», 15 апреля 1888 года, т. е. на третий день после опубликования статьи Гл. Успенского. Написана она была с позиций воинствующей реакции. Говоруха-Отрок прежде всего пытался опровергнуть главный тезис Успенского — социально-политическую обусловленность гибели Гаршина. Выдвигая свою точку зрения на Гаршина, автор статьи руководствуется стремлением затушевать обличительный характер творчества писателя и социально-политический смысл его душевной драмы. Говоруха-Отрок стремится уверить своих читателей в том, что пессимизм не был органически присущ Гаршину, что в нем теплилась вера в бога, царя и отечество и лишь болезнь помешала ему победить «внутреннюю дисгармонию» и «примириться с жизнью, не подчиняясь ее лжи».¹⁰

М. Протопопов подошел к оценке наследия Гаршина с позиций, весьма характерных для либерального народничества.

⁹ Гл. Успенский. Смерть Гаршина. «Русские ведомости», 1888, № 101, 12 апреля, стр. 2—3.

¹⁰ Глеб Успенский о Гаршине. «Южный край», 1888, № 2508, 15 апреля.

Критик считает, что причиной гибели писателя явилось его пессимистическое мировоззрение, однако в отличие от Глеба Успенского не усматривает в гаршинском пессимизме сколько-нибудь серьезного общественного содержания. По мнению М. Протопопова, пессимизм Гаршина вовсе не являлся реакцией на явления социальной несправедливости, нельзя его считать и результатом серьезных философских размышлений.

Само разочарование в людях, а вместе с тем и в «достоинствах наших общественных идеалов» М. Протопопов считает результатом наивного максимализма гаршинской мысли. Избрав мерой «вечность» и «бесконечность», «мы, — пишет Протопопов, — фатально-логически приходим к пессимистическому выводу, что „все пустыя“». ¹¹

В полемике, развернувшейся после смерти Гаршина, необходимо отметить еще один эпизод. 4 октября 1888 года в «Казанском биржевом листке» было помещено «Петербургское письмо» Я. Абрамова, посвященное Гаршину. Как и прочие критики, Я. Абрамов свидетельствовал свое глубокое уважение к памяти Гаршина, однако в отличие от своих предшественников избегал какой бы то ни было полемики с покойным писателем. Полностью игнорируя проблему гаршинского пессимизма, Я. Абрамов рисовал покойного неким неземным существом, воплощением кротости и смирения. Это была еще одна попытка выхолостить всякое общественно-политическое содержание творчества Гаршина, предпринимаемая при этом не только с позиций видимого благожелательства, но и якобы прямой «защиты» писателя.

11 октября 1888 года в «Волжском вестнике» была опубликована «Литературная заметка (Письмо в редакцию)», представляющая собой полемический отклик В. Г. Короленко на статью Я. Абрамова. Непосредственной причиной, побудившей Короленко выступить с «Письмом в редакцию», была защита чести журнала, поместившего статью Протопопова. В самом деле, заявление Абрамова, что журнал, в котором Гаршин состоял последние годы сотрудником, взялся после смерти писателя третировать его «как бездарность и ничтожество», было серьезным. Короленко же в это время входил в редакцию журнала.

Статья Абрамова представляется Короленко примером весьма распространенной в критике тенденции подменять прогиворечивую правду жизни плоской, вымученной схемой, в результате чего «при каждой попытке восстановить образ человека с любовью к нему и правдой — у нас раздаются ругательства и крики: зачем эта морщина, зачем седой волос, *зачем в глазах недоумение и вопрос, а не величаяя, все разрешившая дума?*» ¹² Подчеркнутые нами слова весьма точно определяли политический смысл отмеченной Короленко тенденции. Что имелось в виду, когда речь шла о «величаяя, все разрешившей думе», читатели Короленко знали хорошо. Однако для Короленко полемика с Абрамовым являлась все же лишь предлогом для другого, неизмеримо более важного спора. Это был спор со всеми теми, кто так или иначе брал под защиту гаршинский пессимизм, и, следовательно, прежде всего с Гл. Успенским, с его статьей «Смерть Гаршина».

В. Г. Короленко принадлежал к той части радикальной народнической интеллигенции, которая сумела не только поняг несостоятельность народнической доктрины, но в значительной мере и преодолеть ее ограниченность. Однако преодоление исторических заблуждений народничества приводило этих интеллигентов не на позиции революционного марксизма,

¹¹ М. Протопопов. Всеволод Гаршин. «Северный вестник», 1888, № 7, отд. II, стр. 20.

¹² В. Короленко. Литературная заметка. «Волжский вестник», 1888, № 255, 11 октября. Курсив наш, — Г. Б.

еще недоступного им, а на просветительские позиции. Этим путем шел в 80-е годы и Короленко. Вот почему народнический пессимизм был ему глубоко чужд. Статья Гл. Успенского с предельной ясностью обнажила «исторический пессимизм» радикальной части народничества. Судьба Гаршина показала самоубийственный характер подобного пессимизма. На это и обратил внимание Короленко.

Несомненно обращаясь к Гл. Успенскому, Короленко писал: «... если правда, что мысль совершается, как и все, по непреложным законам причинности, то, приняв послышки Гаршина, мы не можем не принять и его вывода. Если верно, что жить не стоит, что идеалы лишь фикция, если верна, одним словом, вся скорбная схема, в которую Гаршин уложил жизнь, — то жить останутся только малодушные трусы или люди, у которых мысль непробудно спит и которые прозябают лишь растительной жизнью.

Нет, — заявлял Короленко, — не такой урок должны мы вывести из этой глубоко печальной истории; не этому должна научить нас жизнь и смерть глубоко симпатичного и глубоко несчастного человека и писателя. А если это так, если мы не только вправе, но и обязаны разобраться в этой жизни и в этой смерти, это значит, мы вправе и обязаны отнестись критически и к его послышкам».¹³ Такова главная мысль статьи В. Г. Короленко. Это был не только серьезный упрек, даже предостережение защитникам гаршинского пессимизма, но и призыв к новым исканиям, к новой борьбе. Что же касается необходимости критического пересмотра посылок Гаршина, то живым примером такого пересмотра и явились творческие искания самого Короленко, несомненно полемически заостренные против этих гаршинских «посылок».

Гл. Успенский, видимо, не мог не знать о статье Короленко и не мог не видеть, что высказанная им точка зрения подвергается критике не только справа, но и слева. Следует учесть также, что тот народнический «исторический пессимизм», который так отчетливо проявился в статье Гл. Успенского, не был для него самого продуманной системой взглядов. В пессимистических идеях Успенского проявились не столько его убеждения, сколько тайные сомнения, мучительные догадки. Глеб Успенский субъективно был меньше всего склонен укреплять эти сомнения, способствовать тому, чтобы они превращались в убеждение о несостоятельности народнического движения, потому что для него самого такой вывод был действительно самоубийственным. Все это, видимо, и вынудило его при подготовке статьи к сборнику «Памяти Гаршина» заняться ее серьезной переработкой.

Работая над второй редакцией статьи, Гл. Успенский стремился так перестроить ее, чтобы по возможности парализовать возражения своих оппонентов.

Прежде всего усиливается тезис о социальной основе гаршинской трагедии. Используя статью в «Новом времени», описывавшую особый вид психического заболевания — паралич воли, Успенский доказывает, что болезнь Гаршина была вызвана впечатлениями окружавшей его действительности, что болен он был именно параличом воли и что смерть Гаршина явилась прямым следствием этой болезни, а вовсе не результатом логического развития «пессимистической мысли о суете сует». Гаршин, по мнению Успенского, не мог прийти к мысли о самоубийстве. Нет, он думал о жизни, о своих обязанностях по отношению к ней, но болезнь парализовала его волю и не только лишила его сил совершать поступки, соответствующие его мыслям и желаниям, но сделала возможными дей-

¹³ Там же.

ствия, «прямо противоположные тем, которые желательны и необходимы». «Он знает, — пишет Успенский, — что ему надо жить, но нет в нем тени *хотеть* жить; с обилием мыслей и обилием доводов, убеждающих его в этой необходимости жить и исполнять свои обязанности, он падает с лестницы, как камень, не зная, что с ним творится, и думая, наверно, о том, что надо жить, ехать на Кавказ. . .»¹⁴

Так оказывалось, что единственной причиной гаршинской трагедии была социальная действительность. Тем самым снимался как будто вопрос и о гаршинском пессимизме, его самоубийственном характере. Получалось так, что судить следует не взгляды Гаршина, ибо не они привели писателя к смерти, а действительность. «Немудрено. . . понять, — писал Успенский, подводя в конце статьи итоги своим мыслям, — что загнипнотизированный окаменевшей на десятки лет действительностью, подавленный неподвижностью грозных вопросов жизни, он мог, при *обилии мыслей* о своих к этой действительности *обязанностях*, потерять даже тень *хотения* жить во имя *желательного* и пришел к возможности, думая об одном, делать совершенно ему *противоположное*».¹⁵

Такая постановка вопроса действительно отводила как будто все полемические замечания оппонентов. Снимая вопрос о логическом, естественном приходе Гаршина к мысли о смерти, говоря теперь, что самоубийство в общем-то явилось противоестественным, патологическим явлением, Успенский фактически присоединялся к критикам, осуждавшим пессимизм. Тем самым спор по главному, интересующему нас вопросу о пессимизме завершался, хотя позиции сторон, пришедших к его осуждению, оставались, по существу, различными, а подчас и диаметрально противоположными.

Как мы уже видели, Чехов также принял участие в этом споре. Его повесть «Огни» писалась в апреле 1888 года несомненно под живым впечатлением не только смерти Гаршина, но и первых полемических боев, развернувшихся в связи с этим событием. Во всяком случае, упоминание Ананьева об альтруистическом пессимизме прямо совпадает с мнением защитников гаршинского пессимизма. С другой стороны, пролившая всю эту повесть резкая критика пессимистического мировоззрения, как потом оказалось, совпала с дальнейшим ходом и даже исходом этой полемики. Иначе говоря, содержащиеся в повести противоречивые оценки пессимизма отражали противоречивость, сбивчивость суждений не только Чехова, но всей современной критики в целом, а наметившееся в этой повести осуждение пессимизма при одновременной, явно выраженной симпатии к «пессимистам-альтруистам» совпадало с прогрессивной тенденцией в той же критике. В ходе полемики становилось ясно, что защита гуманистического начала творчества таких писателей, как Гаршин, вовсе не обязывает становиться на защиту пессимистического мировоззрения. К этим выводам пришел, однако, не только Гл. Успенский, но и Чехов, подготовивший свой новый рассказ для того самого сборника, в котором была опубликована вторая редакция статьи Гл. Успенского.

Рассказ о „человеке гаршинской закваски“

Вскоре после смерти писателя возникли две инициативные группы, решившие издать сборник памяти Гаршина. Одна — из числа сотрудников «Новостей и биржевой газеты» во главе с писателями К. С. Баранцевичем и М. Н. Альбовым и другая в редакции журнала «Северный вестник» во

¹⁴ Г. И. Успенский, Собрание сочинений в девяти томах, т. 9, Гослитиздат. М., 1957, стр. 141—142.

¹⁵ Там же, стр. 151.

главе с А. Н. Плещеевым. С предложением принять участие в этих сборниках к Чехову обратились К. С. Баранцевич и А. Н. Плещеев. Чехов ответил согласием. Однако один из этих сборников — «Красный цветок» — вышел без его участия. Чеховский рассказ появился во втором сборнике («Памяти Гаршина»), изданном в 1888 году под редакцией Я. В. Абрамова, П. О. Морозова и А. Н. Плещеева.

А. Н. Плещеев получил согласие Чехова на участие в сборнике в начале апреля 1888 года. Однако Чехов приступил к работе над рассказом лишь осенью того же года. 15 сентября 1888 года он писал А. Н. Плещееву: «Что касается гаршинского сборника, то не знаю, что и сказать Вам. Не дать рассказа — не хочется. Во-первых, таких людей, как покойный Гаршин, я люблю всей душой и считаю своим долгом публично расписываться в симпатии к ним; во-вторых, Гаршин в последние дни своей жизни много занимался моей особой, чего я забыть не могу; в-третьих — отказаться от участия в сборнике значит поступить не товарищески, сиречь, по-свински. Все это я чувствую до мозга костей, но представьте мое нелепое положение! У меня решительно нет тем, сколько-нибудь годных для сборника... Впрочем, есть у меня еще одна тема: молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий, попадает первый раз в жизни в дом терпимости. Так как о серьезном нужно говорить серьезно, то в рассказе этом все вещи будут названы настоящими их именами. Быть может, мне удастся написать его так, что он произведет, как бы я хотел, гнетущее впечатление...» (XIV, 168). Об окончании своей работы над рассказом Чехов сообщил 11 ноября 1888 года в письме к А. С. Суворину, вновь подтвердив при этом, что в «Припадке» он «сказал свое, никому ненужное мнение о таких редких людях, как Гаршин» (XIV, 229). В письме к Е. М. Линтваревой от 23 ноября 1888 года Чехов наиболее откровенно высказывает свое отношение к «Припадку». «А рассказ, — пишет он, — велик и не очень глуп. Прочтется он с пользой и произведет некоторую сенсацию» (XIV, 238).

Итак, главная цель, которую ставил перед собой Чехов, работая над «Припадком», — публично расписаться в своей симпатии к Гаршину и к таким людям, как Гаршин.

Однако в это время с симпатией говорили о Гаршине все — даже Буренин. Главное было в той трактовке Гаршина, с которой выступал его очередной почитатель. В ней-то и раскрывалось общественно-политическое лицо критика.

И. Эйгес доказывал в своей работе, что Гаршин является «настоящим прототипом» Васильева.¹⁶ Сам Чехов назвал героя «Припадка» «человеком гаршинской закваски», и это весьма точное определение. Васильев действительно переносит нас в специфический мир гаршинских переживаний. В его душевном складе мы узнаем одновременно и характерные особенности духовной организации гаршинских героев и вместе с тем специфические черты гаршинского восприятия окружающего мира.

Типична для творчества Гаршина и та психологическая драма, которая лежит в основе припадка. Васильев, как и герои Гаршина, сталкивается с фактом социальной несправедливости, причём из числа тех, которые давно примелькались, стали обычными явлениями повседневной жизни и поэтому не привлекают внимания, не волнуют людей. В этом столкновении и проявляется особый, гаршинский склад душевной организации Васильева. Этот повседневный факт потрясает его, неожиданно раскрывая перед ним страшную картину торжествующего в действитель-

¹⁶ И. Эйгес. К истории создания рассказа Чехова «Припадок». «Литературная учеба», 1938, № 7, стр. 31—41.

ности социального зла. Чехов сталкивает своего героя с проституцией, и это также не случайно. Тема эта дважды использовалась Гаршиным — в рассказах «Происшествие» (1878) и «Надежда Николаевна» (1885).

Типична для гаршинских героев способность обобщать увиденное явление, немедленно переключать внимание от наблюдаемого факта к множеству других, аналогичных по тому страшному социальному смыслу, который потаен в них и теперь вдруг неожиданно открывается прорезавшему герою. Эта способность присуща и герою «Припадка».

Студент Васильев, рассказывает нам Чехов, был человеком мнительным, нервным, таким, который «сторожит каждый свой шаг и каждое свое слово... и малейший пустяк готов возводить на степень вопроса. И ему захотелось хоть один вечер пожить так, как живут приятели, развернуться, освободить себя от собственного контроля. Понадобится водку пить? Он будет пить, хотя бы завтра у него лопнула голова от боли. Его ведут к женщинам? Он идет. Он будет хохотать, дурачиться, весело отвечать на затрогивания прохожих...» (VII, 175).

Васильев никогда не бывал у женщин, к которым его повели приятели, и имел о них смутное и весьма идиллическое представление. Поэтому то, что он увидел, было для него ново и неожиданно. И главное, что поразило его, — нравственная тупость и безразличие обитательниц публичных домов. «Их продают, покупают, — думает Васильев, — топят в вине и в мерзостях, а они, как овцы, тупы, равнодушны и не понимают. Боже мой, боже мой!» Да ведь они совсем и не *погибающие*, как он привык думать, а *погибшие*, решает Васильев, и именно эта мысль открывает перед ним весь ужас проституции как общественного явления. «Для него... ясно было, — пишет Чехов, — что все то, что называется человеческим достоинством, личностью, образом и подобием божьим, осквернено тут до основания, „вдрызг“, как говорят пьяницы, и что виноваты в этом не одни только переулочек да тупые женщины» (VII, 185—186).

В этой последней мысли Васильева, мысли об общей ответственности людей за то социальное зло, которое открылось ему, — другая типичная черта гаршинского героя. Осознание торжествующего в действительности зла, а вместе с тем гражданской ответственности убивает спокойствие гаршинского героя, наполняет его чувством ужаса и душевной боли. Эта душевная боль усиливается при мысли о равнодушии людей, их безразличии. Зло, несправедливость представляется в эту минуту герою столь ужасным и противоестественным, что само существование этого зла было бы невозможно, если бы не безразличие людей, порожденное их слепотой. Эта коренная мысль гаршинского творчества, которая вела его к Толстому, отчетливее всего выражена в рассказе Гаршина «Художники», являющемся своеобразной эстетической декларацией писателя. Художник Рябинин, которого вид «глухаря»-котельщика потряс столь же глубоко, как Васильева облик обитательниц публичного дома, пишет картину, желая убить спокойствие равнодушных людей. «Я вызвал тебя... — обращается Рябинин к созданному им образу «глухаря», — из душного темного котла, чтобы ты ужаснул своим видом эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу. Приди, силою моей власти прикованный к полотну, смотри с него на эти фраки и трэны, крикни им: я — язва растущая! Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...»¹⁷

Душевное состояние Васильева после того, как он осознал весь ужас проституции как общественного явления, сходно с описанным состоянием художника Рябинина. Товарищи Васильева, только что казавшиеся

¹⁷ В. М. Гаршин. Сочинения. Гослитиздат, М.—Л., 1951, стр. 97.

ему симпатичными и милыми, теперь представляются рабовладельцами, насильниками и убийцами. И Васильев начинает с того, что пытается у них, у своих товарищей, пробудить чувства, подобные тем, что обуревают его. Он напоминает им об искусстве и статистике, которые говорят, как быстро физически и духовно гибнут падшие женщины, доказывает, что каждую такую женщину убивают, что в этом коллективном убийстве принимают участие и они, его приятели. «Разве не ужасно? — восклицает он. — Убить вдвоем, втроем, впятером одну глупую, голодную женщину! Ах, да разве это не ужасно, боже мой?» (VII, 187).

Чем дальше, тем больше разыгрывается воображение Васильева, представлявшего себя то братом, то отцом падшей женщины, то самой падшей. А вместе с остротой боли, вызванной мыслями о проституции, растет у него и сознание ответственности за это зло, убеждение в том, что необходимо найти выход, решить эту страшную проблему, решить немедленно раз и навсегда, избавив от нее человечество. И это вновь характернейшая черта человека гаршинского склада, наиболее полно воплощенная в безумном герое «Красного цветка», задавшемся целью своим личным усилием истребить все мировое зло. «Ему почему-то казалось, — говорит Чехов о Васильеве, — что он должен решить вопрос немедленно, во что бы то ни стало, и что вопрос этот не чужой, а его собственный» (VII, 188).

Лихорадочная работа мысли Васильева, ищущего этого решения, имеет ясную логику и поэтому является как будто вполне здоровой и нормальной. Так оно и есть, с одной стороны, но с другой — то состояние экстаза, в котором он находится, несомненно ненормально и служит для самого Васильева верным признаком начавшегося припадка. Припадок и подстегивает его мысль и сам обостряется ввиду трагического ее развития. Герой думает о всех известных ему путях спасения женщин, по всякий раз убеждается, что бессилён что-нибудь изменить, что спасать надо не только тех, которые гибнут уже сегодня, но и тех, которых развратят завтра и которые также хлынут в города продавать свое тело.

Одно время ему кажется, что выход есть, что он в апостольстве. При мысли об этом он приходит в восторг, но очень быстро охладевает, понимая, что проповедничеством также нельзя помочь. «Лондонские, гамбургские, варшавские своею массой давили его, как горы давят землю; он робел перед этой массой, терялся; вспоминал он, что у него нет дара слова, что он труслив и малодушен, что равнодушные люди едва ли захотят слушать и понимать его, студента-юриста третьего курса...» (VII, 190—191).

Переломный момент в болезненно-напряженных исканиях Васильева оказывается переломным и в его душевном состоянии. Давно начавшийся клинический припадок душевного заболевания теперь целиком овладевает им. Все его сознание заполняет душевная боль. «Это была, — пишет Чехов, — боль тупая, беспредметная, неопределенная, похожая и на тоску, и на страх в высочайшей степени, и на отчаяние... При этой боли жизнь представлялась отвратительной. Диссертация, отличное сочинение, уже написанное им, любимые люди, спасение погибающих женщин — все то, что вчера еще он любил, или к чему был равнодушен, теперь при воспоминании раздражало его паравне с шумом экипажей, бегом коридорных, дневным светом... Из всех мыслей, лениво бродивших в его голове, только две не раздражали его: одна — что он каждую минуту имеет власть убить себя, другая — что боль не будет продолжаться дольше трех дней. Второе он знал по опыту» (VII, 191). Страдания, которые переживает теперь Васильев, ужасны. Боль гонит его из дома, заставляет оголять грудь навстречу снегу и морозному ветру. Когда он

оказался на мосту через Язу, «ему захотелось броситься вниз головой, не из отвращения к жизни, не ради самоубийства, а чтобы хотя ушибиться и одною болью отвлечь другую» (VII, 192).

Как видим, образ молодого человека гаршинской закваски получается у Чехова весьма сложный. В нем мы легко узнаем черты, присущие типичным героям Гаршина. В конечном же счете при полном отсутствии портретного или биографического сходства образ Васильева все отчетливее начинает воспроизводить характерные черты уже самого Гаршина.

У каждого из тех героев Гаршина, которым однажды открылось социальное зло, по-своему складывается судьба. Однако Гаршина гораздо больше интересует не их последующая жизнь, а тот нравственный кризис, который они переживают. Вот почему даже в тех случаях, когда жизнь героя не обрывается внезапной смертью или кризис не разрешается самоубийством, мы можем лишь догадываться, как сложится в дальнейшем их судьба — судьба Иванова («Четыре дня»), Рябинина («Художники») и других. В результате вопросы, которые вызвали их нравственный кризис, остаются неразрешенными, чтобы вновь возникнуть в другой форме, в другом произведении, определив как-то жизненную участь очередного героя Гаршина. Но если герои Гаршина сменяли один другого, то автор, их создавший, оставался, неся в своей душе всю тяжесть этих неразрешенных проклятых вопросов. В определенные периоды эта тяжесть оказывалась невыносимой и вызывала припадок хронического душевного заболевания. Об одном из таких припадков рассказал, в частности, Гл. Успенский уже в первом варианте своей статьи. На этот раз тяжелый и весьма длительный приступ болезни был вызван потрясением, которое Гаршин пережил в связи со своей безрезультатной просьбой о помиловании И. Млодецкого, покушавшегося на графа М. Т. Лорис-Меликова. Гаршин ночью пришел к Лорис-Меликову, умоляя о милосердии. «Говорят, — рассказывал Гл. Успенский, — что высокое лицо сказало ему несколько успокоительных слов, и он ушел. Но он не спал всю ночь, быть может, весь предшествовавший день; он охрип именно от напряженной мольбы, от крика о милосердии, и, зная сам, что по тысяче причин просьба его дело невыполнимое — стал уже хворать, болеть, пил стаканами рижский бальзам, плакал, потом скрылся из Петербурга, оказался где-то в чьем-то имении в Тульской губ<ернии>, верхом на лошади, в одном сюртуке, потом пешком, по грязи доплелся до Ясной Поляны, потом еще куда-то ушел, словом поступал „как сумасшедший“, пока не дошел до состояния, в котором больного кладут в больницу».¹⁸

Душевная драма, которую переживает Васильев, передает сущность, главные типические моменты этого гаршинского состояния. Та же тяжесть неразрешимых вопросов, которые, как он убежден, надо решить и решить немедленно, тот же последующий кризис, завершающийся всепоглощающей душевной болью. Физическое и нравственное состояние Васильева во время припадка и Гаршина в период душевного заболевания, описанное Гл. Успенским, также разительно совпадают.

Впрочем, совпадение с Успенским оказывается не только в этом описании физического и нравственного состояния Васильева в момент приступа душевной болезни. Их точки зрения совпадают в значительно большем — в трактовке духовной драмы Гаршина и его смерти. Причем чеховская точка зрения оказывается аналогичной той концепции, которая была высказана Успенским во втором варианте статьи. Напомним, что

¹⁸ «Русские ведомости», 1888, № 101, 12 апреля.

статья эта была опубликована одновременно с «Припадком» и до выхода в свет сборника, по всем данным, известна Чехову не была.

Как и Успенский, Чехов считает, что драма Гаршина, а вместе с тем и его болезнь, имеют социальные корни, так как их породили гнетущие впечатления действительности. В отличие от таких критиков Гаршина, как Протопопов и Говоруха-Отрок, Чехов с глубоким сочувствием относится к трагическим выводам гаршинской мысли, которые вовсе не представляются ему ни результатом мальчишеского максимализма, ни плодом увлечения «пагубными антипатриотическими теориями». Чехов сочувствует гаршинскому неприятию социального зла, его стремлению во что бы то ни стало побороть это зло и тому, что мысль о невозможности осуществить эту благородную цель повергает Гаршина в бездну мучительных, трагических переживаний. В самом деле, ведь именно в этом и проявляется последовательность и цельность, а вместе с тем и обаяние людей гаршинского склада. Вместе с тем Чехов, как и Успенский, не считает эти трагические переживания самоубийственными, причину же гибели таких людей, как Гаршин, видит в их болезни. При этом следует отдать должное Чехову, мысль эта высказана в «Припадке» с гораздо большей ясностью и убедительностью, чем это удалось сделать Успенскому. Да это и понятно. Если Успенскому приходилось опираться на заметки такого сомнительного авторитета, как Эльпе, то Чехов мог руководствоваться своими собственными медицинскими познаниями, которые весьма кстати приходили ему на помощь как художнику.

Таким образом, чеховская трактовка драмы Гаршина совпадала с той наиболее радикальной точкой зрения, которая была высказана Гл. Успенским. Чехову принадлежит наиболее удачное и убедительное разъяснение причин гибели людей гаршинской закваски, которое снимало вопрос о пессимизме как якобы характерной черте их мировоззрения.

Симпатии Чехова к людям гаршинского склада коренились в гуманистических и демократических основах его мировоззрения и творчества. В «Припадке» он дал такую обобщающую характеристику Васильеву: «Кто-то из приятелей сказал однажды про Васильева, что он талантливый человек. Есть таланты писательские, сцепические, художнические, у него же особый талант — *человеческий*. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, струсив, бежит на помощь Чужая боль раздражает его, возбуждает, приводит в состояние экстаза и т. п.» (VII, 190). Симпатия Чехова к таким людям, как Васильев, объясняется тем, что чеховский писательский талант был в то же самое время и талантом человеческим. И это хорошо понимали наиболее вдумчивые современники писателя. Так, например, М. Горький в своих воспоминаниях сообщал, что после «Припадка» он считал Чехова «писателем, который в совершенстве обладает „талантом человеческим, тонким, великолепным чутьем к боли“ и обиде за людей».¹⁹

Итак, «Припадок» несомненно свидетельствовал о горячей симпатии Чехова к Гаршину и о гуманистической общности творчества одного и другого писателя. Вместе с тем рассказ говорил и о глубокой художественной оригинальности Чехова.

¹⁹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1951, стр. 243.

Прежде всего Чехова от Гаршина отличало отношение к герою «Припадка». Гаршин настолько сливается со своими героями, что его рассказы в подавляющем большинстве случаев приобретают характер лирической исповеди автора, который, всякий раз выступая в повом облики, всюду остается в то же время тем же Гаршиным или, по терминологии Чехова, тем же человеком гаршинской закваски.

В отличие от Гаршина Чехов вовсе не сливается со своим героем. Чехов подходит к Васильеву как к определенному психологическому типу, подходит со стороны, стремясь описать его с той точностью и достоверностью, которой мог бы позавидовать любой ученый психиатр. Та субъективность и исключительность, которые определяли художественную стихию произведений Гаршина, выступают здесь как следствие определенного социально-психологического явления — особой психической организации человека гаршинского склада.

Рисуя характер своего героя, Чехов очень тонко использует ряд характерных особенностей гаршинского стиля. Сюда относятся композиционное построение рассказа, подчиненное воспроизведению нравственного кризиса героя, характерные монологи-вопросы героя и др., передающие своеобразную атмосферу лихорадочной работы мысли гаршинского героя, его болезненно обостренной восприимчивости ко всему окружающему. Вместе с тем все эти точно воспроизведенные элементы гаршинского стиля *теряют свое стилиобразующее значение*, оказываются служебными внутри чеховской стилистической системы.

Гаршинский герой раскрывается нам в своих самопризнаниях и самохарактеристиках. Рассказ, как правило, ведется от его лица. Чехов широко использует внутренние монологи, самоанализ и другие черты этого метода, однако сам метод повествования от первого лица отклоняет. Самопризнания и самохарактеристики дополняются иными средствами характеристики персонажа, являющимися уже специфически чеховскими и частенько полемически заостренными против Гаршина и его художественной манеры.

Васильев, как уже было сказано, впервые воочию сталкивается с проституцией, в результате чего выявляются особые черты его нервной и духовной организации и то особое духовное состояние, которое заканчивается припадком. Все это типично гаршинская схема. Васильев сталкивается с примелькавшимся, обычным явлением, каким является проституция. Нужна именно его особая духовная организация, чтобы в этом обычном увидеть исключительное, вопиющее и нетерпимое. И вновь это типично гаршинская схема. Однако наполнение ее оказывается во многом специфически чеховским.

Прежде всего духовная драма Васильева начинается не столько в результате его неожиданного столкновения с социальным злом, сколько в результате крушения книжного представления о жизни. А представление Васильева о проституции было именно книжным. Чехов, рассказывая о том, что Васильев знал падших женщин «только по наслышке и из книг», пишет: «Он знал, что есть такие безнравственные женщины, которые под давлением роковых обстоятельств — среды, дурного воспитания, нужды и т. п. вынуждены бывают продавать за деньги свою честь. Они не знают чистой любви, не имеют детей, не правоспособны; матери и сестры оплакивают их, как мертвых, наука третирует их, как зло, мужчины говорят им ты. Но, несмотря на все это, они не теряют образа и подобия божия. Все они сознают свой грех и надеются на спасение» (VII, 173). Васильев понимает драматичность их положения, но, думая об этом, всегда вспоминает некогда прочитанную им историю. Там рассказывалось, как некий молодой человек, «чистый и самоотверженный,

полюбил падшую женщину и предложил ей стать его женою, она же, считая себя недостойной такого счастья, отравилась» (VII, 174).

Итак, драма сводится к тому, что женщины являются жертвами «роковых обстоятельств», однако, несмотря на свое падение, они «сознают свой грех и надеются на спасение», в душе же несут не только тяжесть нравственного страдания, но и высокие, благородные чувства. Достаточно вдуматься во все это, чтобы стало ясно: это книжное представление Васильева о проституции было совершенно в духе того, что сообщал своим читателям Гаршин в рассказах «Происшествие», «Надежда Николаевна», рассказах, как раз и построенных на драматическом столкновении героев, исполненных высоких и благородных чувств, среди которых одно из первых занимала самоотверженность. То, что Чехов имеет в виду именно рассказы Гаршина, когда говорит об исходных представлениях Васильева, становится еще более ясно несколько дальше. Чехов много раз сообщает нам, что Васильев идет в дом терпимости, будучи убежден, что встретит там женщину со «страдальческим лицом», с «виноватой улыбкой», что он увидит там «скромные черные платья, бледные лица, печальные улыбки». Нет сомнения, что все эти приметы варьируют основные черты портрета Надежды Николаевны, о которой постоянно говорится, что у нее «бледное лицо», «черное платье», что она «несчастное создание с разбитой жизнью и страданием в глазах» («Надежда Николаевна»).

Все эти ассоциации имеют, однако, весьма сложную функцию. Чехов не только подготавливает последующую драматическую коллизию, но сразу намечает характернейшую черту человека гаршинского склада — чистоту, непосредственность, детскую наивность его нравственного чувства. Взгляд Васильева на мир чист и ясен, и все вокруг кажется ему исполненным свежести, чистоты и радости. «Когда он вышел с приятелями из дому, — пишет Чехов, — было около 11 часов. Недавно шел первый снег, и все в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, дергвя, скамьи на бульварах — все было мягко, бело, молодо, и от этого дома выглядели иначе, чем вчера, фонари горели ярче, воздух был прозрачней, экипажи стучали глуше, и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег» (VII, 174). Не только этот первый снег кажется Васильеву прекрасным. Он в восторге и от своих приятелей даже тогда, когда они говорят вопиющие пошлости. «Пожалуйста, без философии, — говорит Васильеву медик. — Водка дана, чтобы пить ее, осетрина — чтобы есть, женщины — чтобы бывать у них, снег — чтобы ходить по нем. Хоть один вечер поживи по-человечески!

— Да я ничего... — сказал Васильев, смеясь. — Разве я отказываюсь?» (VII, 174). И он не только идет со своими друзьями, но с умилением смотрит на них, завидует им, как он думает, здоровой уравновешенности.

Однако наивность васильевского представления о жизни, при всей его чистоте, оказывается роковой и роковой именно для него — Васильева. В Соболевом переулке все было не таким, как он ожидал. Книги жестоко обманули его. Он думал, что встретит здесь потупленные глаза, виноватые улыбки, полутьму, нашел же что-то «очень откровенное, наглое, удалое и размашистое» (VII, 176), увидел, что ни одна женщина не считала себя виноватой и что на лицах их было «только тупое выражение обыденной пошлой скуки и довольства. Глупые глаза, глупые улыбки, резкие, глупые голоса, наглые движения — и ничего больше» (VII, 183). Васильев также знал из книг о неких «роковых об-

стоятельствах», которые приводили в эти дома падших женщин. Оказывается, однако, что и здесь все проще и страшней. Так, партнерша медика рассказывает ему, что оказалась здесь в результате романа с каким-то смоленским бухгалтером, имевшим жену и пять человек детей. Соблазнил же ее бухгалтер тем, что купил ей на пятьдесят рублей белья. И глядя на обитательниц Соболева переулка, Васильев приходит теперь к заключению, что у каждой из них в прошлом был свой «роман с бухгалтером и с бельем на пятьдесят рублей, а в настоящем нет другой прелести в жизни, кроме кофе, обеда из трех блюд, вина, кадрили, спанья до двух часов...» (VII, 183).

Чем ближе приглядывался к женщинам Васильев, тем больше наполняло его чувство отвращения и гадливости. Теперь уже и снег — тот же мягкий первый снег — воспринимается им по-новому. «Если взглянуть вверх на эти потемки, — передает Чехов ощущение Васильева, выбежавшего на улицу из публичного дома, — то весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю. Снежинки кружились толпой около Васильева и висли на его бороде, ресницах, бровях... Извозчики, лошади и прохожие были белы...

„И как может снег падать в этот переулок! — думал Васильев. — Будь прокляты эти дома!“ (VII, 185).

Главное, что повергает Васильева в отчаяние, это признание иллюзорности своего книжного представления о жизни, когда он убеждается, что нет тут ни сознающих свой грех, ни надеющихся на спасение, что же касается образа и подобия божия, то оно, как оказывается, не только не сохранено, но и осквернено до основания — «вдрызг». Отсюда вторая душевная травма. С образом женщины в темном платье со страдальческим бледным лицом естественно связывалось представление и о самоотверженном, благородном человеке, готовом полюбить и спасти это «несчастное создание». Но может ли быть подобное чувство по отношению к тем, которых Васильев теперь наблюдает? «Его мучила мысль, что он, порядочный и любящий человек (таким он до сих пор считал себя), ненавидит этих женщин и ничего не чувствует к ним, кроме отвращения» (VII, 182—183). И только тогда, когда он глубоко убеждается в том, что все это и есть правда, настоящая, действительная правда, он начинает понимать подлинный ужас проституции как социального явления. Тогда-то им и овладевает страх, непосредственно предвещающий и лихорадочные поиски решения этого проклятого вопроса, и припадок. В соответствии с новым его настроением меняется и картина зимнего вечера. Теперь уж ему «было страшно потемок, страшно снега, который хлопьями валил на землю и, казалось, хотел засыпать весь мир; страшно было фонарных огней, бледно мерцавших сквозь снеговые облака» (VII, 188).

Так Чехов, сохраняя всю схему типичного гаршинского конфликта, незаметно наполняет его своим содержанием, несомненно полемичным по отношению к творчеству Гаршина. Не трудно видеть, однако, что социально-обличительный смысл произведения при этом не уменьшается, а возрастает. Происходит это потому, что Чехов снимает в рассказе исключительность особого, гаршинского восприятия явлений действительности, выдвигает на первый план сами эти явления в их обнаженном виде. Тут не действительность преобразуется, раскрывая таящееся в ней зло благодаря особому ее восприятию, а, напротив, само восприятие, сам взгляд на мир героя меняется в связи с крушением иллюзорных книжных представлений перед лицом жизненной правды. Теперь социальное зло предстает перед нами прежде всего как сумма неопровержимых повседневных фактов. Неприемлемость их для человека оказывается не след-

ствием особой психической организации героя, а результатом сохранения человеком элементарных гуманных человеческих чувств, сохранения им человечности.

Рассказ «Припадок» весьма знаменательное явление в истории творческих исканий Чехова конца 80-х годов. В нем отчетливо сказалось зреющее мастерство писателя. Об этом свидетельствует и критическое самоопределение писателя по отношению к такому большому явлению литературы 80-х годов, как Гаршин, и новые решения волновавших его в это время творческих вопросов.

Сам Чехов рассматривал «Припадок» в общем русле своих произведений, написанных вслед за «Степью». После окончания «Припадка» он писал 11 ноября 1888 года в письме к А. С. Суворину: «Говорю много о проституции, но ничего не решаю» (XIV, 229). То же в письме Е. М. Линтваревой 23 ноября 1888 года: «Я в нем трактую об одном весьма щекотливом старом вопросе и, конечно, не решаю этого вопроса» (XIV, 238). Свою позицию, следовательно, Чехов характеризует так же, как и при написании «Огней», когда он утверждал, что важно не решение вопроса, а лишь его правильная постановка. При всем том художественное осуществление этого принципа оказалось теперь совсем иным.

В «Припадке» Чехов действительно не решал вопроса о проституции в гаршинском понимании этой задачи, в том плане, в каком это хотел сделать Васильев. Однако уже одно указание на невозможность искоренить зло в существующих общественных условиях было решением и при этом правильным и трезвым. Чехов решал этот вопрос весьма недвусмысленно и в другом плане. В только что процитированном письме к Суворину он так продолжал свою мысль: «Отчего у Вас в газете ничего не пишут о проституции? Ведь она страшнейшее зло. Наш Соболев переулочек — это рабовладельческий рынок» (XIV, 229). Такая оценка проституции, а именно она и лежит в основе рассказа, также была весьма определенным суждением, суждением подлинно гуманистическим. Если к этому присовокупить отмеченную выше трезвую оценку Гаршина и его духовной драмы, то картина будет полной.

Важна и другая характерная особенность «Припадка». Отмеченных выше результатов Чехов достигал не с помощью плохо замаскированных авторских рассуждений, как это было в «Огнях». С читателем Чехов разговаривал не языком логических построений, а языком художественных образов. В свое время Чехов говорил, что он учится писать «рассуждения», отвыкает от разговорного языка и т. п. Все это означало серьезную жанровую эволюцию от излюбленного чеховского рассказа-сцепки к эпическим повествовательным формам. Однако, как показал опыт, Чехову для этого вовсе не нужно было отказываться от разговорного языка, который он по-прежнему широко использовал, но учиться умению передавать мысль в повествовательной форме ему пришлось. «Степь» и «Припадок» являются лучшим свидетельством того, как стремительно овладевал Чехов этим искусством.



ОТ ФЕВРАЛЯ К ОКТЯБРЮ (МАЯКОВСКИЙ В 1917 ГОДУ)

Период от Февраля к Октябрю имел очень важное значение для идейно-творческого формирования Маяковского; хотя он и не отличался для поэта особенной творческой продуктивностью, но эволюция его творчества за это время чрезвычайно показательна. Кроме того, непосредственные впечатления от событий этого периода, впоследствии осмысленные поэтом с уже более высоких идейных позиций, отразились в ряде его произведений, прежде всего в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!».

Однако идейное развитие и творчество Маяковского в этот период, по существу, еще недостаточно изучены. Порой этот вопрос и в исследовательской и в популярной литературе освещается не исторично.¹ Статья Е. А. Динерштейна «Маяковский в Феврале—Октябре 1917 г.», как указано в примечании к ней, «не претендует на монографическое исследование темы и преследует лишь скромную задачу — рассмотреть малоизвестные эпизоды или спорные вопросы творческой биографии поэта».² Автор, используя различные архивные и мемуарные материалы, вводит в научный оборот некоторые неизвестные ранее данные и факты. Однако, не уделяя должного внимания анализу основного свидетельства о позициях поэта в революции — его собственных произведений, исследователь не показывает доминирующую линию идейно-политического развития Маяковского в этот период, переоценивает некоторые малозначительные моменты его биографии. Кроме того, как мы увидим ниже, в статье имеются фактические ошибки и неточности.

Настоящая статья, не затрагивая вопросов, требующих, как нам представляется, особого рассмотрения (например, об эстетических взглядах Маяковского и его отношении к Союзу деятелей искусств), ставит своей целью в первую очередь показать процесс идейно-политического развития Маяковского в период от Февраля к Октябрю, причины и характер его сотрудничества в газете «Новая жизнь», проанализировать содержание и значение произведений Маяковского этой поры.

1

После упразднения царской цензуры поэт поспешил прежде всего обнародовать не пропускавшиеся ею наиболее революционные строки из поэмы «Облако в штанах». Они были напечатаны под заголовком «Восстанавливаю» в одиннадцатом номере «Нового сатирикона» — первом

¹ См., например: Е. Усиевич. Владимир Маяковский. Очерки жизни и творчества. «Советский писатель», М., 1950; Л. В. Маяковская. Пережитое. Из воспоминаний о Владимире Маяковском. Тбилиси, 1957; А. Колосков. Маяковский: борьба за коммунизм. Госполитиздат, М., 1958.

² «Литературное наследство», т. 65, 1958, стр. 541

после свержения самодержавия, вышедшем 17 марта 1917 года с лозунгом на обложке «Да здравствует республика!». Поэт предпослал им следующее пояснение: «Моя кпига „Облако в штанах“ была послана в цензуру под первоначальным названием „Тринадцатый апостол“. Помещаю из этой изуродованной в первом и кастрированной во втором издании книги — 75 строк».

Опубликованные отрывки, под которыми Маяковский поставил дату их написания — 15 июля 1915 года, состоят из концовки второй части поэмы со знаменитым пророчеством о грядущей революции и символической картины восстания «на небе» из третьей части. При этом если в поэме показано поражение восстания (что, очевидно, ассоциировалось с воспоминаниями о революции 1905—1907 годов), то теперь поэт придает отрывку иной, оптимистический характер. В этих целях Маяковский после строк «На небе, красный, как марсельеза, вздрагивал, околевая, закат» поместил строки «Пускай земле под ножами припомнится. . .», сделав их заключительными. Таким образом, данное в этих отрывках изображение революции оказывалось более созвучным событиям 1917 года.

Выступая в эту пору на вечерах и концертах, Маяковский читал отрывки из «Облака», а также из запрещенной царской цензурой поэмы «Война и мир», которую он начал печатать отдельными главами.

Наряду с обнародованием указанных произведений, Маяковский сразу же начал создавать новые.

Неверно, что Маяковский «с первых дней» Февральской революции «участвовал своим творчеством в борьбе против захватившей власть буржуазии».³ В действительности это относится к более позднему времени. Первые же произведения Маяковского этого периода носили не антибуржуазный, а антимонархический характер. Таковыми были лубочные картинки его работы, выпущенные издательством «Сегодняшний лубок». К ним тематически примыкает стихотворение, также сочетающееся с рисунком, написанное Маяковским для рукописного журнала газеты под названием «Э!..», который выпустила группа литераторов после Февральской революции.⁴ Примечательно, что во всех этих произведениях Маяковский выступает и как поэт и как художник, предвосхищая тем самым свою будущую работу в РОСТА. Новой, по сравнению с прежними произведениями поэта, явилась форма раешника, в которой выдержано указанное стихотворение. Эту стилевую манеру, творчески усовершенствованную, Маяковский использует потом в «Мистерии-буфф» и в ростинских плакатах.

Первым значительным произведением Маяковского этой поры, его поэтическим откликом на февральские события явилось стихотворение «Революция. Поэтохроника», написанное, по свидетельству поэта, «в первые же дни» революции («Я сам») и датированное в первопечатном тексте 17(30) апреля. По-видимому, сам автор придавал этому произведению достаточно серьезное значение, если после первой публикации перепечатывал его еще восемь раз. Поэтохроника Маяковского отразила не только тогдашнее понимание Февральской революции самим поэтом, но и характерные черты этого исторического периода, восприятие событий широкими массами.

В Апрельских тезисах В. И. Ленин, говоря о своеобразии текущего момента, указывал, что он характеризуется также «доверчиво-бессозна-

³ Е. Усевич, ук. соч., стр. 56.

⁴ Приведено в воспоминаниях Евг. Вашкова «Маяковский» («Тридцать дней», 1938, № 4).

тельным отношением... к правительству капиталистов» со стороны широких масс, «только что проснувшихся к политической жизни».⁵

Окрыленные успехом революции, сравнительно легкой победой над царским самодержавием, народные массы были уверены тогда, что и все остальные пасущные вопросы будут решены так же легко и просто. В произведении Маяковского отразилось это упоение победой, этот восторг, который охватил в февральские дни широкие народные массы, их во многом еще стихийная тяга к социализму, жажда коренных экономических и политических преобразований. В своем произведении поэт провозглашал, что уже «сегодня», т. е. с момента победы февральского восстания, «пересматривается миров основа», выражал уверенность, что жизнь незамедлительно будет переделана («до последней пуговицы в одежде»). Маяковскому казалось, что наступил момент осуществления его заветных социалистических чаяний: «Днесь небывалой сбывается быльио социалистов великая ересь!» Позднее, в предисловии к сборнику «Ржапое слово» (1918), он прямо заявил, что эта поэтическая формула соответствует в политике лозунгу: «Да здравствует социализм!»

Исходя из этого, в своей рецензии на книги Л. В. Маяковской и А. Колоскова я и подверг критике точку зрения этих авторов, утверждающих, что Маяковский в поэтохронике воспринял Февральскую революцию как первый этап, начало великой борьбы за освобождение трудящихся.⁶ Возражая против моей критики этой неисторической точки зрения, С. Трегуб приписывает мне стремление доказать, что Маяковский в то время якобы «ни во что не верил», кроме буржуазно-демократической революции; приведя строки из автобиографии поэта («Для меня ясно — за этим неизбежно сейчас же социалисты. Большевики»), С. Трегуб спрашивает: «Почему же мы не должны верить Маяковскому и должны верить Г. Череминну?»⁷ В действительности здесь нет никакого противоречия. Просто С. Трегуб игнорирует предшествующие строки поэта, из которых следует, что «за этим» относится не к февральским дням, а к последующему периоду: «Гучковеев. Старое офицерье по-старому расхаживает в Думе».

Совершенно ясно, что поэт в своем произведении не предвидел и не мог предвидеть дальнейшего хода исторических событий; он выражал бурную радость по поводу крушения царского самодержавия, искренно веря, что именно Февраль открыл новую, счастливую эру в жизни России и всего человечества.

В области художественной формы выражением этой известной политической абстрактности поэтохроники явился своеобразный отвлеченно-аллегорический план отображения событий, переплетающийся с конкретно-историческим. Так, через все произведение проходит аллегорическое изображение борьбы между революцией и самодержавием: революция, взлетевшая на «крыльях флагов», вгрызается «штыков зубами» в императорского орла, который после ожесточенного сопротивления гибнет:

Смерть двуглавному!
Шейщи глав
рубите наотмашь!
Чтоб больше не ожил.
Вот ов!
Падает!
В последнего из-за угла! — вцепился.

⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 24, стр. 4.

⁶ «Известия АН СССР, Отделение литературы и языка», т. XVII, 1958, вып. 6, стр. 560.

⁷ «Литература и жизнь», 1959, № 118 (234), 2 октября.

Конечно, и в основе этой аллегии лежали впечатления поэта от реальной действительности тех дней. Падающий царский герб (олицетворяющий у Маяковского рушащийся самодержавный строй) можно было видеть тогда повсюду на петроградских улицах. «Правда» писала об этом 8 (21) марта 1917 года в статье «Ход событий»: «Толпы народа ходят и уничтожают все эмблемы ненавистного старого порядка, жгут портреты Николая Последнего и его присных, *сдирают царские гербы или закрывают их красными знаменами*» (курсив мой, — Г. Ч.).

Так реальные, наблюдавшиеся поэтом факты трансформировались у него в условные, аллегорические образы, которые соседствовали и сочетались с реальными в пределах одного и того же произведения.

Кроме публикации своих произведений, не пропущенных цензурой, и создания новых, Маяковский работал в эту пору над завершением написанной в 1916 году поэмы «Человек». По свидетельству самого поэта, «Человек» завершён «немного позднее» поэмы «Война и мир», которая значится в автобиографии под 1916 годом.⁸ Однако Е. А. Динерштейн считает, что поэма написана Маяковским «в основном после Февральской революции»,⁹ и исходя из этого даёт свое толкование ее пессимистической концовки.

Насколько основательна аргументация автора статьи?

Прежде всего наличие черновых фрагментов «Человека» в записной книжке № 1 ещё не может служить доказательством создания основной части текста поэмы в период от Февраля к Октябрю, так как в этой книжке находится лишь незначительная доля (не более 1/50) общего количества строк поэмы. Основная рукопись «Человека» не сохранилась.¹⁰

Не доказывает позднего написания «Человека» и время издания поэмы (февраль 1918 года). Маяковский отнюдь не всегда издавал свои произведения вскоре после их завершения, а в данный период несомненно сыграли свою роль и издательские трудности.

Необоснованным является и утверждение Е. А. Динерштейна, что в некоторых мотивах поэмы «Человек» «можно найти отзвук июльских событий 1917 г.». Исследователь видит его в отрывке, начинающемся строками:

Июлю капут.
Обезночел загретый.

Однако «лазаретную карету» и «выстрелы» нет оснований приурочивать исключительно к июльским дням, в этом можно легко убедиться, просмотрев хронику происшествий в петроградских газетах 1917 года. Но что означает здесь июль? В другом месте поэмы «банкиры, вельможи и дожи» злорадно спрашивают героя поэмы — Человека:

Кто дням велел июлиться?
Ласкался днями летними?

В черновых набросках этих строк говорится об улице в сияющем городе, которая «ликует и июлится».

⁸ В «Полном собрании сочинений в тринадцати томах» Маяковского «Человек» датируется 1916—предположительно первой половиной 1917 года (т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 445).

⁹ «Литературное наследство», т. 65, стр. 556.

¹⁰ Вполне возможно, что к ней отсылался отдельный листок, хранящийся в Библиотеке-музее Маяковского (далее: БММ), с отрывком из поэмы, не вошедшим в её окончательный текст.

Как видно из контекста, июльские, летние дни ассоциируются у поэта с привольной, радостной жизнью. И это вполне понятно. Июль с детства связывался у Маяковского с праздником: это был «именинный и рожденный июль месяц»,¹¹ поскольку на одно и то же число этого месяца приходились рождение и именины поэта и его отца.¹² Следовательно, «июлю капут» означает конец радостным, праздничным дням. Но ведь совершенно ясно, что июльские события 1917 года уж никак не могли ассоциироваться у Маяковского с праздником!

Наконец, свидетельство Р. Якобсона, на которое ссылается автор статьи, никак нельзя считать достоверным. Как уже указывалось в литературе,¹³ его «Комментарий к поздней лирике В. Маяковского» изобилует натяжками и извращениями фактов в угоду предвзятой «концепции»; в этих целях и поэма «Человек» должна была быть хронологически втиснута в прокрустово ложе лирического цикла.

Таким образом, у нас нет веских оснований для того, чтобы считать, что основная работа над поэмой «Человек» приходится на период после Февраля 1917 года. В это время произведение, по-видимому, только дорабатывалось в отдельных своих частях. Преимущественное же внимание поэта было направлено на самые острые и жгучие политические вопросы современности.

2

На протяжении почти всего этого периода продолжалась служба Маяковского в Военно-автомобильной школе, начавшаяся еще в 1915 году, когда он был призван в армию. И хотя в рассматриваемый период приписка к автошколе все более становилась для поэта простой формальностью, на этом эпизоде его биографии следует вкратце остановиться.

В февральские дни Маяковский, как известно, принял, в составе своей воинской части, непосредственное участие в восстании. «Пошел с автомобилями к Думе», — пишет он в автобиографии. Это нашло свое отражение в поэтохронике:

На своем постоянном месте
в Военной автомобильной школе
стоим,
зажатые казарм оградю.
.....
На крохотном форде
мчим,
обгоняя погони пуль.
Взрывом гудков продираемся в городе.

В. А. Десницкий пишет, что Маяковский, бывая в эти дни у Горького, был очень оживлен и, в частности, «с увлечением рассказывал об аресте генерала Секретева, .. о своем активном участии в этом веселом деле».¹⁴ Говоря об аресте этого генерала, начальника автошколы, А. А. Радаков, служивший вместе с Маяковским, вспоминает, что при этом было человек пять солдат, Маяковский и он и что генерал «стал так заикаться, что ничего сказать не мог».¹⁵ Заикающийся от страха Секре-

¹¹ Из письма поэта к матери от 15 VII 1926 года. См.: А. А. Маяковская. Детство и юность Владимира Маяковского. Детгиз, М.—Л., 1953, стр. 71.

¹² Л. В. Маяковская, ук. соч., стр. 17.

¹³ Ю. Оксман, Г. Черемин. Нью-Йоркский сборник материалов по истории русской литературы. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 248—254; В. Чербинин. Фальшивый комментарий. «Литературная газета», 1958, № 16 (3827), 6 февраля.

¹⁴ Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 42.

¹⁵ Стенограмма воспоминаний А. А. Радакова (БММ).

тев потом у Маяковского, видимо, как-то ассоциировался с Милоковым, которого поэт видел в день восстания: «Осмотрел Милокова. Молчит. Но мне почему-то кажется, что он заикается» («Я сам»).

В связи с участием Маяковского в аресте начальника автошколы небезынтересно привести небольшую заметку под заглавием «Апскдот 1-го марта», помещенную в том же номере «Нового сатирикнопа», где поэт опубликовал отрывок из «Облака». На соседней странице неизвестный автор под псевдонимом «Пушка» писал:

«Рассказывают, что когда начальника петроградской Автомобильной школы генерала Секретева арестовывали, он, чуя недоброе, отозвал двух солдат-автомобилистов и сказал им:

— Товарищи! (?) Я всегда к вам хорошо относился. Знаете что? Я разрешаю вам пить чай в офицерском собрании вместе с офицерами...

Солдаты были так польщены этой царственной милостью, что, расстроганные, еле сдерживая готовые хлынуть слезы, — все-таки арестовали демократа-генерала, составившего себе, как говорят, за короткое время трехмиллионное состояние».

Быть может, автором этой заметки был Радаков? А если кто-то другой, то он мог услышать об этой истории, вероятнее всего, от тех участников ареста Секретева, которые сотрудничали в «Новом сатириконе», т. е. от Радакова или Маяковского.

В февральские дни Маяковский не только активно участвовал в перевороте, но и, как он отмечает, «принял на несколько дней команду Автошколой» («Я сам»). Из этого можно предположить, что поэт был в то время тесно связан с солдатской массой и пользовался авторитетом у солдат.

Между тем Е. А. Динерштейн в уже упоминавшейся статье, оспаривая достоверность свидетельства В. В. Щербачева, приведенного в работе В. О. Перцова,¹⁶ о влиянии большевиков в солдатском комитете автошколы, приходит к выводу, что она в течение всего этого периода, начиная с марта 1917 года, неизменно стояла на реакционных позициях. Именно поэтому, как считает исследователь, Маяковский принял меры к тому, чтобы уйти из автошколы. Если все это так, то возникает вопрос, почему же Маяковский не сделал этого раньше, а продолжал числиться в воинской части с плохой политической репутацией почти до самого Октября?

Свое утверждение Е. А. Динерштейн основывает главным образом на двух документах. Первый из них — публикуемое в статье письмо Центрального солдатского комитета автошколы в редакцию кадетской газеты «Речь» от 14 марта 1917 года, где помещенная в «Правде» большевистская резолюция общего собрания 1-й запасной автомобильной роты, к которой был приписан Маяковский, объявлялась «резко противоречащей действительным требованиям солдат».¹⁷ Но можно ли считать это письмо, свидетельствующее о «политических симпатиях» комитета, отражением мнения всей солдатской массы?

По-видимому, Е. А. Динерштейн не учел имеющихся данных о позициях определенной части солдат. А. А. Радаков вспоминает, что в февральские дни 1917 года «среди солдат было много большевиков» и именно по инициативе этих солдат, которые «„Правду“ выписывали», было решено арестовать Секретева.¹⁸ В № 18 «Правды» от 26 марта (8 апреля)

¹⁶ В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество, т. 1. Изд. 2-е, «Советский писатель», М., 1954, стр. 407.

¹⁷ «Литературное наследство», т. 65, стр. 561.

¹⁸ Стенограмма воспоминаний А. А. Радакова (БММ).

было опубликовано приветствие газете от группы солдат школы монтер-механиков при 1-й запасной автомобильной роте, а в № 37 от 21 апреля (4 мая) — приветствие от 20 солдат этой роты, внесших взнос в фонд «Правды».

Подобные настроения солдат, разумеется, не могли получить никакого отражения и во втором документе, опубликованном Е. А. Динерштейном, — приказе начальника автошколы подполковника Трестера, отмечавшего «единодушие» ее личного состава в июльские дни. Автор статьи явно чрезмерно доверяет этому документу. Если бы автошкола была сплошь реакционна и так единодушно предана Временному правительству, то вряд ли она выступила бы против него в Октябрьские дни. На самом же деле в автошколе все более усиливалось влияние большевиков. Только в 1-й запасной автомобильной роте к сентябрю было 110 членов партии; на партийном собрании 23 сентября (6 октября) было постановлено создать в роте партколлектив, избрано бюро и решено укрепить связи с Военной организацией при ЦК и ПК РСДРП(б) и с большевистскими организациями других воинских частей.¹⁹ 11 октября 1-я запасная автомобильная рота в своей резолюции выразила недоверие «реакционным верхам, Керенскому и штабам» — «этой компании толстосумов и их вольным и невольным адвокатам», отказалась выполнить приказ об эвакуации из Петрограда и заявила: «Только Совет, взяв власть в свои руки, может спасти Петроград, революцию и страну». Эта резолюция была принята большинством 251 против 173 при 57 воздержавшихся. Большевистская резолюция 3-й запасной автомобильной роты была принята «всеми против одного при тринадцати воздержавшихся».²⁰ И это были не только слова. На совещании в Смольном, за неделю до вооруженного восстания, Н. И. Подвойский, докладывая о позиции воинских частей Петрограда, сообщил: «Большевики автомобильной роты держат в своих руках все грузовые и военные автомобили».²¹ Таким образом, большевистские настроения, имевшиеся в автошколе с самого начала, к Октябрьским дням все более нарастали. Поэтому нет оснований уходить отсюда Маяковского накануне Октября связывать с политическими позициями автошколы. Было бы естественно предположить, исходя из взглядов Маяковского на общественное значение художественного творчества, что он считал более целесообразным для дела, если будет участвовать в революционной борьбе народа могучим оружием своего поэтического слова.

3

Опубликованием поэтохроники «Революция» в воскресном номере «Новой жизни» от 21 мая (3 июня) 1917 года началось фактическое сотрудничество Маяковского в этой газете. Вопрос об участии поэта в «Новой жизни», уже затрагивавшийся в литературе, освещен, однако, недостаточно полно. Для уяснения процесса идейного развития Маяковского в этот период необходимо подробнее остановиться на этом вопросе и рассмотреть характер самой газеты.

Основное ядро «Новой жизни», начавшей выходить в Петрограде с 18 апреля (1 мая) 1917 года, составили, как известно, сотрудники горьковской «Летописи» (по этому поводу буржуазный «Журнал журналов»

¹⁹ «Солдат», 1917, № 25, 13 сентября и 1917, № 43, 5 октября.

²⁰ «Рабочий путь», 1917, № 45, 25 октября (7 ноября). В помещенном здесь списке воинских частей, где находились комиссары Военно-революционного комитета, значится и 1-я запасная автомобильная рота.

²¹ Н. И. Подвойский. Год 1917. Госполитиздат, М., 1958, стр. 95.

иронизировал, что они сделались «из ежемесячных — ежедневными».²² Список участников газеты, время от времени помещавшийся на ее страницах и часто претерпевавший изменения, был крайне пестрым: наряду с известными писателями, критиками, учеными, художниками сюда входили различные левые публицисты, меньшевики-«интернационалисты» во главе с Л. Мартовым, представители зарубежной социал-демократии. Эта «общественно-литературная социал-демократическая газета» характеризовала себя как марксистскую и выходила с лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

В «Новой жизни» сотрудничали и некоторые большевики. По постановлению Исполнительной комиссии Петербургского комитета РСДРП от 24 марта (6 апреля) 1917 года, членам партии большевиков не возбранялось участие в «новой газете М<аксима> Г<орького>», которая «стоит на позиции левого крыла РСДРП («Правды»), издается на чистые средства. . .»²³

Однако этот прогноз относительно позиций будущей газеты не оправдался. В определении ее политической линии все возрастающую роль играли левоменьшевистские «теоретики» вроде В. Базарова, Н. Суханова, Б. Авилова и др. По всем коренным вопросам революции «Новая жизнь» с самого начала заняла непоследовательную, колеблющуюся позицию: соглашаясь порой с большевиками, она на практике во многом смыкалась с меньшевиками-оборонцами. Газета постоянно подчеркивала свою «внефракционность».

Как указывал В. И. Ленин, «Новая жизнь» являлась газетой, «стоящей на самом левом крыле мелкобуржуазных демократов».²⁴ Партия большевиков подвергала критике, порой очень суровой, непоследовательность политических позиций «Новой жизни», ее колебания в сторону реакции, ошибки ее пезадачливых «теоретиков». Вместе с тем партия считала (и это впоследствии подтвердилось), что участие Горького в «Новой жизни» являлось для великого пролетарского писателя не органичным, а лишь эпизодическим, переходящим.

Если многие представители прогрессивной интеллигенции смотрели на «Новую жизнь» просто как на общественную и литературную трибуну, то некоторые деятели меньшевистского толка решили воспользоваться газетой для сколачивания вокруг нее политической группы соответствующего направления.

Естественно, что сотрудничавшие в газете большевики не хотели в какой-либо мере связывать себя с новожиизненской политической группой. Так, А. В. Луначарский, одно время заведовавший «культурно-социалистическим» отделом «Новой жизни», оговорил свое участие в ней специальным заявлением, в котором писал: «... моя общая политическая линия легко может разойтись с отдельными статьями отдельных редакторов этой газеты. Ответственность я несу только за статьи, мною подписанные. . .»²⁵

Маяковский, как и многие другие литераторы, связанные с Горьким, пришел в «Новую жизнь» из «Летописи». В. А. Десницкий, вспоминая об этом времени, сообщил: «... когда мы стали выпускать „Новую жизнь“, то Маяковский совершенно закономерно стал в ней печататься. Причем его стихотворения шли прямо к Алексею Максимовичу и появлялись на страницах газеты без всякой редакционной правки, в то время

²² «Журнал журналов», 1917, № 20—21, стр. 7.

²³ Первый легальный Петербургский Комитет большевиков в 1917 г. Госиздат, М.—Л., 1927, стр. 69.

²⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 25, стр. 247

²⁵ «Новая жизнь», 1917, № 46. 11 (24) июня.

как, скажем, Эмиля Кроткого я правил нещадно».²⁶ Этот факт ярко характеризует отношение Горького к Маяковскому и его творчеству и независимое положение поэта в газете. Маяковский при содействии Горького использовал газету для утверждения своих идейных позиций, резко отличавшихся, как мы увидим ниже, от «новожизненских». В то же время, по свидетельству В. А. Десницкого, когда «вокруг „Новой жизни“ хотели строить новую партию», то «в этом плане Маяковского никак не могли иметь в виду», потому что «у него не было никакого вкуса, никакого интереса» к подобным вопросам.²⁷

Говоря о приходе Маяковского в «Новую жизнь», следует отметить одну деталь. В объявлении о подписке на «Новую жизнь», помещенном в № 14 (апрельском) «Журнала журналов», в списке участников газеты фамилия Маяковского отсутствует. Однако в первом же опубликованном в газете (в № 8 от 27 апреля) списке она значится, так же как и в объявлении о подписке на «Новую жизнь» на полугодие в № 20—21 (июньском) «Журнала журналов». Отсюда можно предположить (если пропуск фамилии не был случайным), что Маяковский не сразу был приглашен в газету или же не сразу согласился в ней участвовать. Это вполне могло быть, если учитывать неприязненное отношение к «футуристу» Маяковскому со стороны некоторых сотрудников «Летописи».

Придя в «Новую жизнь», поэт продолжал печататься в «Летописи», поместив там 5-ю часть поэмы «Война и мир» (№№ 2—4, февраль—апрель) и пролог к поэме (№№ 7—8, июль—август).

Наконец, важно подчеркнуть, что Маяковский сотрудничал в «Новой жизни» в начальный период ее существования, когда газета заявляла о своей оппозиционности по отношению к Временному правительству и выступала с критикой (непоследовательной, но все же критикой) его по ряду вопросов. На этом этапе «Новая жизнь» зачастую подвергалась нападкам со стороны буржуазной печати, упрекавшей ее в «большевизме». Одновременно продолжалась и травля Маяковского. Так, например, «Журнал журналов», выступая в уже упоминавшемся июньском номере против «Новой жизни» и «Летописи», издевался и над 5-й частью поэмы «Война и мир». В том же номере помещен памфлет Доля на Маяковского, который, как писал памфлетист, вместо «желтой кофты» одел «ярко-красный плащ» и славит «радости восстанья» (очевидно, намек на поэтохронику «Революция»). Памфлет сопровождался шаржем с надписью «Большевик от футуризма В. Маяковский». Все это весьма симптоматично. Литературные прислужники буржуазии чувствовали, куда шел Маяковский. Но в «большевизме» «Новой жизни» они ошиблись. Пути поэта и газеты, как мы увидим, все более расходились: «Новая жизнь» постепенно правела, а Маяковский, преодолевая иллюзии «февральской» поры, неуклонно шел влево под могучим воздействием революционной действительности и передовых идей, которые несла в массы партия большевиков.

4

Важно отметить, что еще в начале сотрудничества в «Новой жизни» поэт отнюдь не ограничивался кругом «Новой жизни» и «Летописи». Вспоминая свои прежние политические связи и интересы, он вновь обращал взоры к партии большевиков. Встретившись во время празднования Первого мая с Поволжцем, Маяковский, как вспоминает Поволжец, на другой день направился вместе с ним в редакцию «Правды»; здесь поэт впервые увидел В. И. Ленина. Выслушав рассказ Поволжца о настрое-

²⁶ Запись беседы с В. А. Десницким, 28 сентября 1938 года (БММ).

²⁷ Там же.

ниях масс, Владимир Ильич указал на необходимость разъяснения массам того, что кончить войну демократическим миром невозможно без свержения власти капитала. Высказывания Ленина произвели огромное впечатление на Маяковского.²⁸

В эту пору Маяковский, очевидно, искал путей сближения с пролетарскими писателями, тяготевшими к партии большевиков и группировавшимся вокруг «Правды».

Большевистская партия стремилась объединить силы рабочих писателей, художников. В № 51 «Правды» от 7 (20) мая 1917 года было помещено воззвание «К поэтам, беллетристам и художникам», в котором говорилось: «Призываем поэтов, беллетристов и художников сплотиться при издательстве „Прибой“ в „Кружок Пролетарского Искусства“». 11 (24) мая «Правда» вновь печатает обращение: «Тов. поэтам, беллетристам и художникам!». Газета писала: «Пора собрать разрозненные пока художественные силы пролетариата. Надо дать возможность пролетарской художественной мысли проявить себя». По-видимому, в связи с этими обращениями состоялись совещания, созданные «Обществом пролетарских искусств» 14 (27) мая и 22 мая (4 июня) во дворце Кшесинской (где помещался тогда ЦК партии большевиков). Во втором из них (по свидетельству О. И. Лешковой) принимал участие Маяковский. Он выступал в прениях, но не был удовлетворен обсуждением и ушел с совещания.²⁹ Видимо, о том же организационном собрании объединения пролетарских писателей вспоминает и Н. Н. Пунин; по его словам, Маяковский выступил там «с дружеской, но решительной критикой платформы пролетарских писателей», однако «выступление Маяковского было встречено враждебно, и он, не дождавшись конца заседания, покинул его».³⁰

Из-за чего же возникли разногласия?

По утверждению И. Садофьева, на втором организационном собрании во дворце Кшесинской Маяковский «яро поддерживал выдвинутое каким-то полуинтеллигентом предложение о названии Пролетарского общества „Искусство и Социализм“ — „Общество Пролетарских Искусств“. Писатели-рабочие не мыслят искусства без социализма, а посему и предложение, вместе с сотрудничеством Маяковского, было отвергнуто».³¹ Здесь возникает два вопроса: во-первых, о времени этого спора, во-вторых, о его существе. Садофьев утверждает, что дискуссия о названии общества происходила именно на втором собрании, т. е. 22 мая (4 июня). Но в «Новой жизни» от 31 мая (13 июня) появилась заметка «В „Обществе Пролетарских Искусств“», в которой, между прочим, сообщалось, что «Литературная секция О-ва Пролетарских Искусств решила выступить в социалистической печати с рядом статей, которые ознакомят рабочих массы с задачами и целями О-ва». Следовательно, к этому времени название Общества еще не было изменено и сотрудничество в нем Маяковского не было отвергнуто. Вероятно, спор о названии Общества происходил позднее. В газете «Пролетарий» № 4 от 17 (30) августа оно фигурирует уже с новым названием: здесь помещена «резолуция, принятая на общем собрании пролетарского литературно-художественного общества

²⁸ По стенограмме воспоминаний В. И. Поволжца (Вегера), 1938 (БММ).

²⁹ В. К а т а н я н. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 3-е, Гослитиздат, М., стр. 93.

³⁰ Стенограмма воспоминаний В. Боцановского, В. Н. Соловьева, Л. И. Жевержеева, Н. Н. Пунина, 1938 (БММ).

³¹ «Грядущее», 1918, № 10, стр. 17. Данная последовательность названий в воспоминаниях Садофьева обусловлена, очевидно, тем, что он писал свою статью тогда, когда общество уже получило название «Искусство и Социализм», — *Ред.*

„Искусство и социализм“». ³² Значит, в этот промежуток времени было еще какое-то совещание, которое и запомнилось Садофьеву и где произошел разрыв с Маяковским. Но важнее второй вопрос — о существовании расхождений между будущими пролеткультовцами и Маяковским. Конечно, эти расхождения не ограничивались вопросом о названии Общества и главное было не в названии.

По свидетельству О. И. Лешковой, на совещании 22 мая (4 июня) обсуждался в числе прочих вопрос «об установлении „классовой сущности искусства“, и предложено было исходить из партийности авторов». Маяковский был недоволен тем, что «говорят о формальной партийности и не думают вовсе ни о роде дарования, ни о мировоззрении авторов, а это вернее могло бы гарантировать годность произведений для пролетариата». ³³ К сожалению, ни стенограммы, ни протокольной записи этого совещания не имеется, а воспоминания Лешковой относятся к 1935 году, так что возможны ошибки памяти. Сущность разногласий изложена здесь, как видим, крайне сжато, а точность передачи вызывает сомнение, поскольку такая точка зрения в вопросе о партийности искусства не находит подтверждения в высказываниях Маяковского того времени (и ближайших лет).

Сам поэт, касаясь впоследствии расхождений с пролетарскими писателями в 1917 году, отмечал иную линию этих расхождений. «Футуристы, — писал он, — с первых шагов, еще во дворце Кшесинской, пытались договориться с группами рабочих писателей (буд. Пролеткульт), но эти писатели думали (по вещам глядя), что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами, никак не могущими спаяться» («За что борется Леф?», 1923).

Как известно, Маяковского всегда отличали особенное внимание и острый интерес к художественной форме поэзии. В самом начале своего творческого пути он, не без влияния футуристов, обнаруживал склонность к переоценке формальной стороны искусства. Стремясь подчеркнуть значение этой стороны, поэт в своих теоретических высказываниях (в статьях 1913—1914 годов) порой нарочито отвлекался от идейного содержания. Вполне возможно, что это имело место и во время дискуссии с будущими пролеткультовцами. Что касается последних, то многие из них, правильно акцентируя внимание на идейной стороне поэзии, вместе с тем явно недооценивали разработку художественной формы и в своих произведениях механически заимствовали форму у прежних писателей, в том числе и у символистов. Это не могло не вызвать возражений со стороны Маяковского. По-видимому, именно в таком плане и велась им «решительная критика платформы пролетарских писателей», о которой вспоминал впоследствии Н. Н. Пунин.

По существу, творчество поэта, идейная направленность его произведений свидетельствовали, что он давно уже находился в лагере революционной литературы и ближе всего был к поэтам, группировавшимся вокруг «Правды». Но разногласия с Маяковским в понимании художественного творчества, острота полемики, различные привходящие моменты мешали им тогда (да и позже) увидеть основное, главное в Маяковском.

³² Это название сохранялось и далее. В газете «Рабочий путь» № 43 от 22 октября (4 ноября) 1917 года сообщалось, что Пролетарское литературно-художественное общество «Искусство и социализм» устраивает вечер пролетарской поэзии с участием поэтов Самобытника (Маширова), Кириллова, Александра Поморского и др.

³³ В. Катанян, ук. соч., стр. 93.

Взаимному отчуждению способствовало и «футуристическое» прошлое Маяковского, заслонившее годы его партийной работы, и марка «футуриста», под которой продолжал выступать пламенный поэт революции. Между тем перечисленные обстоятельства не оказывали такого влияния на сотрудничество Маяковского в «Новой жизни» — крайне пестрой и разнородной по своему составу. Неудачная попытка Маяковского сблизиться с пролетарскими писателями объективно еще более связывала его с «Новой жизнью».

В бурную революционную эпоху в политической борьбе широко использовалось оружие сатиры. В 1917 году выходили сатирические издания различных направлений. 31 мая (13 июня) в «Новой жизни» появилось сообщение о том, что «Общество Пролетарских Искусств» решило «в непродолжительном времени» приступить к изданию сатирического журнала. Далее указывалось, что организация журнала поручена Демьяну Бедному, И. Логинову и художникам. В этом издании участие Маяковского, по всей вероятности, не предполагалось ввиду указанных выше разногласий с пролетарскими поэтами. С другой стороны, «Новый сатирик», все более переходивший на реакционные позиции, разумеется, не мог использоваться Маяковским в качестве литературной трибуны; поэт давно уже прекратил в нем сотрудничество.

В июне—июле 1917 года участники «Новой жизни» пытались организовать свой сатирический журнал. Как явствует из письма А. В. Луначарского к его жене А. А. Луначарской от 1 (14) июля 1917 года,³⁴ на этот день было назначено второе собрание «лево-социалистического» сатирического журнала „Тачка“.

По свидетельству Н. Сереброва (А. Н. Тихонова), который намечался в качестве одного из издателей журнала, инициатором выпуска «Тачки» был Маяковский.³⁵ Вместе с тем (как сообщается в указанном письме Луначарского) Маяковский намеревался сотрудничать одновременно и в литературном и в художественном отделах журнала. Все это говорит о стремлении Маяковского в эту пору к активной творческой деятельности в области политической сатиры. И в этом и в более широком плане большой интерес имеет характеристика, данная в письме Луначарского Маяковскому: «... преталантливый, молодой полувеликан, зараженный кипучей энергией, на глазах идущий в гору и влево». Констатация движения Маяковского влево тем более знаменательна в устах Луначарского, который сам в это время быстро шел влево; вступив в партию большевиков, Луначарский вскоре стал одним из виднейших деятелей партии. Что касается «кипучей энергии» поэта, то ее Луначарский, по-видимому, наблюдал в редакции «Новой жизни» на собраниях участников «Тачки».

9 (22) июля в «Новой жизни» (№ 70) было помещено объявление: «„Тачка“. Журнал сатиры. Петроград, Невский 64». Однако журнал так и не вышел — по неизвестным причинам. Из материалов, предназначав-

³⁴ В публикации «Литературного наследия» (т. 65) это письмо датируется «1 июля 1917 г., вероятно ст. ст., судя по упоминанию о забастовке официантов» (стр. 571). Между тем дату можно установить абсолютно точно. Перечисляя дела и события «вчерашнего дня», т. е. 30 июня, Луначарский, между прочим, отмечает: «... поездка в „Новую жизнь“, сцена из-за перепутанной в моей статье страницы...» (стр. 572). В № 62 «Новой жизни» от 30 июня (13 июля) помещена статья Луначарского, а на следующий день, в № 63 газеты, очевидно в результате «сцены», была напечатана следующая поправка: «При верстке статьи А. Луначарского „Чем может быть народный дворец“ произошла досадная путаница, искажающая смысл статьи...» и т. д. Следовательно, письмо, написанное в этот день, без всяких сомнений датируется 1 (14) июля 1917 года.

³⁵ «Красная новь», 1940, кн. 7—8, стр. 164.

шихся к печатанию в журнале, пока известны: статья А. В. Луначарского (которую он упоминает в письме) «Сон о „Свистке“ Добролюбова» (по-видимому, не сохранилась) и стихотворение Маяковского «Нетрудно, ландышами дыша...».

Стихотворение это, сохранившееся в записной книжке 1917 года, показательно во многих отношениях. Очевидно, оно было задумано как «программное» и свидетельствует о том, как Маяковский представлял себе задачи журнала. Судя по содержанию стихотворения, им и должен был открываться журнал, столь необычное название которого было придумано, по словам А. Н. Тихонова, Маяковским.³⁶ В основу своего стихотворения, названия и самой идеи журнала поэт положил художественный образ «вывоза на тачке», непосредственно взятый из тогдашней действительности.

Вывоз на тачке как форма публичного осмеяния применялся в то время рабочими по отношению к особенно ненавистным представителям фабрично-заводской администрации. «Новая жизнь» в № 27 от 19 мая (1 июня) сообщала об одном из таких случаев, происшедшем накануне в Петроградском трамвайном парке. После того как так называемая «примирительная камера», созданная эсеро-меньшевистским Советом, отказалась удовлетворить требование рабочих об увольнении трех администраторов, рабочие воспрепятствовали новому заседанию камеры. В заметке говорилось: «Группа рабочих, вместе с тем, усадила всех трех, приговоренных ими к удалению представителей администрации на тачку и вывезла из парка». Газета характеризовала этот факт как «совершенно исключительный и едва ли допустимый случай неподчинения рабочих постановлению примирительной камеры».

Если редакция «Новой жизни» сетовала по поводу такого метода борьбы рабочих и считала его «нарушением организованности» (заглавие упомянутой газетной заметки), то Маяковский, обобщая подобные факты в остром художественном образе, распространяет этот образ на широкий круг не только различных врагов, но и «союзников». В своем стихотворении поэт предназначает «новенькую тачку» и для министра Временного правительства, и для кадета, и для прочей «твари»:

Всех по России
сквозь смех и гам
будем катать.

Такая широкая и решительная программа сатирического журнала, изложенная в этом стихотворении, вряд ли устраивала многих весьма умеренных «союзников» Маяковского по «Новой жизни». И не повлияло ли это обстоятельство на судьбу задуманного журнала?

Возможно, что для «Тачки» предназначалась и «Интернациональная басня», сохраняющая преемственность с антимонархическими послефевральскими произведениями Маяковского и обращенная своим острием против иностранных сообщников русской империалистической буржуазии. Ее основную политическую партию — кадетов — Маяковский разоблачал в стихотворении «Сказочка» (в последующих перепечатках — «Сказка о красной шапочке»), помещенном в № 88 «Новой жизни» от 30 июля (12 августа).

«На словах, — писал В. И. Ленин, — партия кадетов стоит за „народную свободу“. На деле она стоит за капиталистов, и на ее сторону тотчас же встали все помещики, все монархисты, все черносотенцы».³⁷

³⁶ Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей, стр. 62.

³⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 25, стр. 208.

В этом стихотворении Маяковский с беспощадным сарказмом показал крах политической маскировки, к которой прибегала эта контрреволюционная партия: «преобладающий ветер» революции в клочья изорвал красную «шапочку», которой кадет пытался прикрыть свою черноту. Поэт предрекал кадетам бесславный конец: быть «сожранными» «вместе с манжетками». Однако пафос стихотворения не только и не столько в этом. Партия кадетов, игравшая главную роль в первом Временном правительстве, к лету 1917 года уже достаточно скомпрометировала себя в глазах народных масс. Даже «Новая жизнь» в это время довольно решительно критиковала кадетов. Но Маяковский не ограничился этим. Свою сатирическую «Сказочку» он завершил многозначительными строками:

Когда будете делать политику,³⁸ дети,
не забудьте сказочку об этом кадете.

Эти строки придают особый смысл всему стихотворению, которое оказывается обращенным не только в прошлое, но и в будущее. На кого же намекает и кого предостерегает здесь Маяковский? Кто в это время пытался «делать политику», прикрываясь своей мнимой революционностью?

Характеризуя политическое положение в России после июльских дней, В. И. Ленин писал в брошюре «К лозунгам»: «Коллеблющееся состояние власти прекратилось, власть перешла в решающем месте в руки контрреволюции. Развитие партий на почве соглашения мелкобуржуазных партий эсеров и меньшевиков с контрреволюционными кадетами привело к тому, что обе эти мелкобуржуазные партии оказались фактически участниками и пособниками контрреволюционного правительства. Несознательная доверчивость мелких буржуа к капиталистам довела первых, ходом развития партийной борьбы, до сознательной поддержки ими контрреволюционеров».³⁹ Таким образом, «делать политику» взялись теперь эсеры и меньшевики, находящиеся в новом коалиционном правительстве во главе с Керенским. Свое прислужничество контрреволюционной буржуазии эсеры и меньшевики пытались прикрыть безудержной демагогией о «спасении революции». Только к ним, пришедшим к власти и объединившимся с кадетами, и мог относиться прозрачный намек, содержащийся в заключительных строках «Сказочки»: тех, кто попытается «делать политику», прикрывая «красной шапочкой» свою псевдореволюционность, неизбежно сметет, как и кадетов, «преобладающий ветер» революции.

Эта идея стихотворения Маяковского явно не соответствовала политической линии «Новой жизни». Как раз к тому номеру газеты, где помещена «Сказочка» Маяковского, был приложен «Бюллетень № 1 Орг. Бюро по созыву Объединительного съезда с.-д. партии».

По поводу призывов новожизнеспких «объединителей» в вышедшем 23 июля первом номере большевистского «Рабочего и солдата» в статье И. В. Сталина говорилось: «И есть еще на свете люди (см. «Новую жизнь»), предлагающие нам после всего этого единство с этими господами (эсерами и меньшевиками, — Г. Ч.), „спасающими“ революцию путем ее удушения!» В последующих номерах газеты в ответ на агитацию «Новой жизни» появились статьи: «К утопии объединения», «Объединительная нелепость» и др.

³⁸ В списке этого стихотворения, сделанном в 1918 году, вместо «политику» — «революцию».

³⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 25, стр. 166.

VI съезд РСДРП (большевиков), проходивший с 26 июля (8 августа) по 3 (16) августа, признал первой задачей партии разоблачение перед народными массами предательской политики меньшевиков-оборонцев и решительно отверг всякие попытки «примирения империалистских и революционно-интернационалистских элементов социализма путем „объединительного съезда“ на предмет создания единой социал-демократической партии (проект группы беспочвенных интеллигентов из «Новой жизни»)».⁴⁰

Выступая против псевдореволюционности, против маскировки «красными шапочками», за подлинную революционность, Маяковский все резче вступал в противоречие с политическими позициями «Новой жизни». Язвительное посвящение «Сказочки» «цвету интеллигенции» фактически обочивалось и против новожиженских «беспочвенных интеллигентов».

Политическая линия Маяковского вела его к партии большевиков. На большевистские позиции поэт переходит и в вопросе о войне.

5

В марте 1917 года Маяковский на какой-то момент отдал дань «добросовестному революционному оборончеству», о чем свидетельствует сделанный им лубок «Кого солдат защищал раньше и вот кого защищает теперь».⁴¹ Но оборонческие настроения не были характерными для поэта, с такой потрясающей силой заклеившего империалистическую войну в поэме «Война и мир». То, что Маяковский сразу же после Февральской революции начал печатать эту запрещенную царской цензурой поэму и неизменно читал ее во время своих публичных выступлений, убедительнее всего говорит об органичности и устойчивости его враждебного отношения к войне.

Антивоенное направление «Новой жизни» (как и «Летописи») несомненно способствовало тому, что Маяковский стал постоянным сотрудником газеты. Однако и в вопросе о войне «Новая жизнь» занимала непоследовательную, половинчатую позицию. Наряду с антивоенными статьями и заметками в газете печатались аншлаги и даже рекламные стишки пресловутого «дяди Михея» о подписке на «заем свободы», выпущенный Временным правительством для финансирования войны. Надо сказать, что и выступая против войны, новожиженцы, как правило, ограничивались лишь громкими фразами, не выдвигая революционных мер ее ликвидации. Именно так газета откликнулась на ноту Милюкова от 18 апреля (1 мая) 1917 года о войне «до решительной победы» и о верности Временного правительства царским договорам; эту позицию «Новой жизни» В. И. Ленин подверг сокрушительной критике в статье «С иконами против пушек, с фразами против капитала».

Весьма типичным для общей линии газеты было стихотворение Василия Князева «Эхо», помещенное в том же воскресном номере «Новой жизни», где и поэтохроника «Революция» Маяковского. Стихотворение носит, казалось бы, резко антивоенный характер: в нем говорится, что война ведет к разрухе, что она не нужна ни рабочим, ни солдатам, ни крестьянам. Но какой выход предлагает поэт? Принять мирные предложения, если их примет «рать» противника:

⁴⁰ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. 1. Изд. 7-е, Госполитиздат, 1953, стр. 388.

⁴¹ «Литературное наследство», т. 65, стр. 551.

Давайте, мол, мириться господа?

— Да.

С условием: не грабить никого!

— Во!

А пострадавшим все вернуть сполна.

-- На!

А если такого случая не произойдет, то автор предлагает сражаться с наступающим противником. О революционной борьбе против войны — единственно эффективным средстве в тогдашних исторических условиях — здесь нет и речи.

В отличие от Князева, в поэтохронике Маяковского вопрос о войне неразрывно связывается с революцией. Однако имевшиеся вначале у поэта иллюзии относительно Февральской революции сказались и на трактовке военной темы в этом его произведении: выраженному в поэтохронике убеждению, что в результате февральской победы над царским самодержавием тотчас же повсюду наступит социалистическая эра, сопутствовала уверенность Маяковского в том, что

Последние пушки грохочут в кровавых спорах,
последний штык заводы гремят.
Мы всех заставим рассыпать порох
Мы детям раздарим мьчи гранат.

Решение вопроса в поэтохронике «Революция» явилось шагом вперед по сравнению с поэмой «Война и мир»: поэту уже недостаточно того, чтобы у воюющих только «выстеклился мыслей омут» (т. е. того, чтобы они осознали преступность войны), для прекращения войны необходимо проявление революционной воли («Мы всех *заставим* рассыпать порох...», «...не позволим землю нашу ядрами рвать...»).⁴² Но и в поэтохронике вопрос о войне решается, по существу, утопически.

Вскоре действительность рассеяла радужные надежды первых дней Февральской революции, под непосредственным впечатлением которых была написана Маяковским поэтохроника «Революция». Призыв партии большевиков к борьбе против империалистической войны и реакции приобретает все большую популярность и поддержку в массах. Ярким свидетельством этого явилась полумиллионная июньская демонстрация рабочих и солдат Петрограда, прошедшая под большевистскими лозунгами, о которой В. И. Ленин писал, что «18-ое июня было первой политической демонстрацией *действуй*, разъяснением — не в книжке или в газете, а на улице, не через вождя, а через массы — разъяснением того, как разные классы действуют, хотят и будут действовать, чтобы вести революцию дальше».⁴³

Так же как эсеры и меньшевики, «Новая жизнь» выступила против проведения демонстрации. Маяковский в противоположность новожизненцам стоял на последовательно антивоенных позициях. Впоследствии, вспоминая об июньских днях 1917 года, Маяковский писал в стихотворении «Германия» (1922), обращаясь к германским пролетариям:

Распустив демократические слюни,
шел Керенский в орудийном гуле.
С теми был я,
кто в июне
отстранял
от вас
нацеленные пули.

⁴² Курсив мой, — Г. Ч.

⁴³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 25, стр. 92.

В плане идейного развития Маяковского в этот период особенно знаменательно стихотворение «К ответу!», которое было напечатано в № 96 «Новой жизни» 9 (22) августа рядом с заметкой Луначарского «В Крестах» (об издевательствах над революционерами, заключенными в тюрьму после июльских дней).

В отличие от поэтохропки «Революция» это стихотворение характеризуется классовой и политической конкретностью. Если там поэт заявляет о намерении заставить «всех» бросить оружие, то здесь он клеймит конкретных виновников войны — империалистов, которые «вынарили человечество кровавой баней» из-за своих корыстных интересов. Маяковский беспощадно разоблачает подлинную цель империалистической войны:

Во имя чего
сапог
землю растаптывает скрипяц и груб?
Кто над небом боев —
свобода?
бог?
Рубль!

Слову «рубль», выражающему здесь эту цель, поэт придает особую весомость при помощи ритмико-интонационных средств и рифмовки. Образованная им одноударная стихотворная строка соотносена при помощи рифмы с четырехударной («зёмлю растаптывает скрипяц и груб»); в то же время эта одноударная строка, поскольку она содержит ответ на вопрос, является разрешением нарастающей вопросительной интонации предшествующих строк, составляющих в общей сложности двенадцать ударений. Таким образом, соотносённость одного ударения с четырьмя и двенадцатью заставляет произносить несущее его слово с особенно повышенной интенсивностью, чем подчеркивается глубокий смысл, вложенный поэтом в это слово. Стремление Маяковского как-то выделить здесь слово «рубль» видно и из черникового автографа стихотворения,⁴⁴ где оно написано крупно и с сильным нажимом.

Знаменательно, что приведенные строки из стихотворения «К ответу!» перекликаются с заявлением М. Горького в связи с трехлетием начала мировой войны: «Сколько бы ни лгали лицемеры о „великих“ целях войны, их ложь не скроет страшной и позорной правды: войну родил Барыш, единый из богов, которому верят и молятся „реальные политики“, убийцы, торгующие жизнью народа».⁴⁵ И Горький и Маяковский подчеркивают, что подлинной причиной мировой войны является безудержное стремление капиталистов всех стран к обогащению; миллионы человеческих жизней приносятся этими «реальными политиками» в жертву «рублю», «барышу».

В 1915 году в стихотворении «Вам!» Маяковский заявлял о своем нежелании «жизнь отдавать в угоду» буржуа, наживающимся на войне. Теперь он обращается к солдату, «отдающему жизнь свою им». Тогда это был протест только от лица самого поэта. Теперь впервые зазвучал голос поэта-трибуна, призывающего к массовому протесту против войны:

Когда же в лицо им бросишь вопрос:
за что воюем?⁴⁶

⁴⁴ Записная книжка № 1, л. 10 об. (БММ).

⁴⁵ «Новая жизнь», 1917, № 78, 19 июля (1 августа).

⁴⁶ В черниговом автографе стихотворения (в записной книжке № 1) слово «воюем» подчеркнуто.

Уже через день после опубликования стихотворения Маяковского на него раздраженно откликнулась в своем «обзоре печаги» плехановская газетка «Единство» (№ 113, 11 августа ст. ст.), стоявшая на крайне правом фланге оборонческого меньшевизма, газетка, которую В. И. Ленин назвал «единством с буржуазией». ⁴⁷ В заметке, озаглавленной «Футурист-„Интернационалист“», она писала, что «и такпе водятся» и что «если до сих пор только такпе скучные прозаики, как Суханов, победно боролись с „империализмом“... Милюкова, французов и англичан, то теперь за это дело взялся в стихах футурист Маяковский». Далее следовали в качестве иллюстрации произвольно выхваченные (и порою переправленные) строки из стихотворения Маяковского, после чего автор заметки обрушивался на его рифмы: «... „баней“ — „Албанией“, „там ее“ и „Месопотамия“, „свою им“ и „воюем“, это — рифмы. извините!»

Однако подобная рифмовка применялась и раньше (в частности, поэтами-сатириконцами) и в это время уже не могла казаться однозпой. Дело было отнюдь не в рифмах и вообще не в том, о чем говорил рецензент «Единства», а в том, о чем он умалчивал. На фоне «скучных» писаний Суханова и других межеумочных новожизненных «теоретиков» стихотворение Маяковского резко выделялось своей идейной направленностью, политической ясностью и определенностью, своим босвым тоном. Поэт не только требовал «к ответу» виновников войны, но прямо подсказывал вывод о ее прекращении революционным путем, к чему звали большевики. Вот это-то и было особенно ненавистно меньшевистской оборонческой газетке.

6

Таким образом, все более явственпо обнаруживалось противоречие между произведениями Маяковского, печатавшимися в «Новой жизни», и позициями самой газеты. Поэт шел влево, а новожизненство как политическое течение скатывалось вправо. Как уже указывалось выше, Маяковский был далек от интересов политической группы, сколачиваемой вокруг газеты ее меньшевистскими «теоретиками». Но сотрудничая в «Новой жизни», он, естественно, в той или иной мере общался с ее кругом. Отсюда возникает вопрос: оказывала ли политическая атмосфера новожизненства какое-либо влияние на поэта?

В записной книжке № 1 имеются такие черновые наброски:

То слева вдарят
то справа
То сразу с обеих
сторон
И только по
лености
Право Ромапов
не лезет на трон.

Публикуя этот отрывок, В. А. Катанян соединял его с другим (о Керенском), находящимся в той же записной книжке Маяковского. По предположению исследователя, эти «две строфы-куплета» вместе с известными строчками «Ешь апанасы...» относятся к тексту для «революционного обозрения — большого народного спектакля на злободневные политические темы», который начал готовить петроградский Народный дом по инициативе М. Горького. В. А. Катанян полагает, что все эти отрывки могут быть датированы августом-сентябрем 1917 года (поскольку

⁴⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 24, стр. 407.

во втором «куплете» имеется в виду Московское Государственное совещание).⁴⁸ Е. А. Динерштейн считает, что указанные четверостишия «дают возможность предположить, что были написаны почти в одно и то же время»; вместе с тем в противоречии с этим предположением он высказывает другое: что первое четверостишие было написано Маяковским между 22 и 31 июля по поводу июльского кризиса Временного правительства.⁴⁹

Ни Катамян, ни Динерштейн, утверждающий почему-то, что оба отрывка написаны «одним и тем же карандашом»,⁵⁰ не учитывают того факта, что они написаны разным почерком и, очевидно, в разное время. Поэтому принадлежность того и другого четверостишия одному творческому замыслу вызывает сомнение, тем более, что политическая направленность их различна. Связывать первое из них с июльским кризисом, как нам кажется, нет оснований.

Утверждение, что революции вредят «удары» по российской буржуазной «демократии» не только справа, но якобы и слева, неоднократно фигурировало в этот период на страницах газеты «Новая жизнь», являясь ярким выражением половинчатой позиции новожизненской группы. Почему этот тезис, отразившийся и в четверостишии, привлек внимание Маяковского? Быть может, поэт хотел вложить его в уста какого-нибудь персонажа? Во всяком случае, если мысль о двух «ударах» и возникла у самого Маяковского, то она была мимолетной, не характерной для него, оставившей след лишь в черновике. Новожизненская идеология не оказала влияния на политическую линию поэта, выраженную в его произведениях и выступлениях.

Через три дня после опубликования стихотворения «К ответу!» Маяковский поместил в «Новой жизни» (№ 100, 13 (26) августа) 3-ю часть поэмы «Война и мир»; антивоенное звучание этой части особенно сильно.

Отрывок из поэмы был напечатан в газете без подписи. В следующем же номере, который вышел через день — 15 (28) августа, — была дана поправка: «От редакции. В воскресном № под фельетоном „Война и мир“ не поставлена подпись В. Маяковский». Бичующий протест поэта против империалистической войны редакция газеты характеризовала в качестве... фельетона!

На этом фактически прекратилось сотрудничество Маяковского в «Новой жизни».⁵¹

Передавая свое тогдашнее восприятие событий, Маяковский писал впоследствии в своей автобиографии в главке «Август»: «Россия понемногу откерепщивается. Потеряли уважение. Ухожу из „Новой жизни“». «Откерепщивается», т. е. освобождается от иллюзий в отношении Керенского, эсеров и меньшевиков, от той «эпидемии доверчивости» (по выражению В. И. Ленина), которой ранее была охвачена страна. «Потеряли уважение» — народные массы к буржуазно-демократическим «свободам» после июльских дней и окончательно — после корниловщины. В высшей степени знаменательно, что Маяковский связывает свой уход из «Новой жизни» с новым историческим этапом, с ростом политической зрелости и сознательности народных масс. Страна шла к социалистической революции, а «Новая жизнь» эволюционировала в сторону под-

⁴⁸ Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей, стр. 64—65.

⁴⁹ «Литературное наследство», т. 65, стр. 557—558.

⁵⁰ Там же, стр. 558.

⁵¹ Не считая опубликования стихотворения «Хорошее отношение к лошадям» в московском издании газеты в 1918 году.

держки Временного правительства, к блоку с входившими в него эсерами и меньшевиками-оборонцами.

Партия большевиков неуклонно разоблачала пособничество новожизненцев российским и зарубежным оборонцам. В. И. Ленин в статье «О стокгольмской конференции» в газете «Рабочий» № 2 от 26 августа (8 сентября) указывал, что «Новая жизнь» проповедует «самые распространенные ошибки, предрассудки, безыдейность» насчет этой конференции и действительно «обманывает рабочих, внушая им доверие к социал-шовинистам».⁵² В статье «Из дневника публициста» Владимир Ильич, говоря об участии группы «Новой жизни» в «объединительном» съезде, происходившем 1—8 сентября (19—26 августа), «вместе с министрами, министерскими социалистами», отметил, что у них имеется общая идейная основа: «бессмысленная, без критики перенятая из обывательской среды, мещанская доверчивость к добрым пожеланиям». Новожизненцам было свойственно «нежелание признать, что в революции надо *победить* враждебные классы, надо *свергнуть* защищающую их государственную власть, а для этого недостаточно „воли большинства народа“, а необходима *сила* революционных классов, желающих и способных сражаться, притом сила, которая бы в решающий момент и в решающем месте *раздавила* враждебную силу».⁵³

На выборах в Петроградскую городскую думу группа «Новой жизни» выступала со своим списком, сопровождая агитацию за этот список выпадами против партии большевиков. Быть может, не случайно номер газеты (№ 100, 13 (26) августа), начавший эту кампанию, явился одновременно последним, в котором было напечатано произведение Маяковского. В передовой статье газеты «Пролетарий» № 7 от 20 августа (2 сентября) 1917 года — «Сегодня выборы», написанной И. В. Сталиным, отмечалось, что повозжизненская группа выражает настроения «беспочвенных интеллигентов, оторванных от жизни и движения». «Если, — говорилось в статье, — группа „Новой жизни“, заигрывая иногда с большевиками, поддерживает в то же время оборонцев, то так и знайте, что она льет воду на мельницу контрреволюции.

Голосовать за эту двойственную группу, голосовать за № 12, это значит пойти на службу к оборонцам, в свою очередь служащим контрреволюции.

Товарищи! Ни одного голоса группе „Новой жизни“».⁵⁴ В день выборов газета «Новая жизнь» обратилась к избирателям с призывом голосовать против списка большевиков. В этот же день ЦК РСДРП специальным решением обязал членов партии, принимавших участие в газете «Новая жизнь», послать в редакцию отказ от сотрудничества.

В. А. Катанян пишет, что с этим решением ЦК был связан, очевидно, и уход из «Новой жизни» Маяковского.⁵⁵ Однако в сложных условиях того времени это решение было не сразу выполнено даже некоторыми видными членами партии большевиков (например, А. В. Луначарским), и вопрос об их сотрудничестве в «Новой жизни» после того неоднократно рассматривался Центральным Комитетом, а ведь поэт в то время не являлся членом партии. Было бы исторически неправомерным распространять, как это делает В. А. Катанян, позднейшее высказывание зрелого Маяковского, относящееся к марту 1930 года («считаю себя обязанным выполнять все постановления большевистской партии»). на

⁵² В. И. Ленин, Сочинения, т. 25, стр. 247, 249.

⁵³ Там же, стр. 269, 270.

⁵⁴ На выборах группа «Новой жизни» потерпела сокрушительное поражение.

⁵⁵ В. Катанян, ук. соч., стр. 94.

1917 год, хотя поэт и в то время находился под могучим идейным влиянием партии большевиков.

Е. А. Динерштейн ставит под сомнение прямое свидетельство поэта о его уходе из «Новой жизни» в августе; в обоснование этого исследователь указывает на тот факт, что фамилия Маяковского фигурирует в списке постоянных сотрудников «Новой жизни» вплоть до 1 (14) октября 1917 года⁵⁶ (после этой даты список сотрудников в газете не печатался). Однако фамилия поэта могла там значиться и после фактического прекращения его сотрудничества в газете. О том, что подобные случаи вообще имели место в «Новой жизни», свидетельствует следующее письмо М. С. Урицкого, напечатанное в газете «Рабочий» № 2 от 26 августа (8 сентября) 1917 года: «Ввиду того, что редакция „Новой жизни“ принимает активное участие в „объединительном“ съезде совместно с оборонцами и ведет в последнее время на столбцах газеты усиленную травлю большевиков, я просил снять мое имя со списка сотрудников газеты, в которой я не принимал фактического участия после 3 №». Если фамилия Урицкого значилась в списке сотрудников «Новой жизни» в продолжение более чем четырех месяцев после прекращения им работы в газете (№ 3 вышел 21 апреля (4 мая) 1917 года), то почему наличие в списке фамилии Маяковского через каких-нибудь полтора месяца после фактического ухода должно свидетельствовать о его сотрудничестве в газете? Таким образом, сомнения Е. А. Динерштейна в достоверности свидетельства Маяковского не имеют оснований. Наоборот, факты жизни и творчества Маяковского этой поры свидетельствуют о том, что политические позиции «Новой жизни» были для него неприемлемы.

Весьма характерно второе четверостишие в записной книжке, о котором говорилось выше, представляющее отклик на так называемое Государственное совещание, состоявшееся в Москве. На этом совещании, продемонстрировавшем единение контрреволюционной военщины и кадетской буржуазии с эсеро-меньшевистской «демократией», выступил Керенский, грозивший «железом и кровью» подавить революционное движение масс. В четверостишии, написанном, вероятно, в дни совещания, Маяковский высмеивает позерство Керенского, пытавшегося подражать Бонапарту:

В Москве собрались
 Льются речи
 Все совещание
 гудит
 И [хаковым] встал он
 В цвета хаки френче
 Скрестивши
 руки на
 груди.

Это четверостишие, как и приведенное ранее, так и осталось в черновике. Однако в отличие от первого, его идея и тема (сатирическое разоблачение Керенского) оказались для Маяковского творчески продуктивными. К их разработке поэт неоднократно обращался в своих позднейших произведениях (в том числе в поэмах «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!»).

К августу 1917 года относится, по свидетельству Маяковского (см. «Я сам»), и замысел «Мистерии-буфф». Б. И. Ростовский, опираясь на воспоминания А. Я. Алексеева-Яковлева и сообщение Н. В. Петрова, подтверждает предположение В. А. Катаняна о связи этого замысла

⁵⁶ «Литературное наследство», т. 65, стр. 555.

с упомянутым выше революционным спектаклем-обзором, подготовлявшимся для петроградского Народного дома.⁵⁷ По-видимому, уже тогда поэт намеревался отобразить в нем позиции различных классов и партий в революции; это осуществлял он в той или иной мере в своих произведениях и набросках в период от Февраля к Октябрю.

Вспоминая впоследствии (в статье «За что борется Леф?», 1923) об этом периоде, Маяковский писал: «Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на „правый“ и „левый“. Правые стали отголосками демократических прелестей... Левых, ждущих Октябрь, окрестили „большевиками искусства“ (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых)». Здесь дело было, конечно, не в футуризме как течении, но прежде всего именно в Маяковском как поэте. 24 сентября (7 октября) он выступил в Москве в Большой аудитории Политехнического музея с лекцией «Большевики искусства». Нам неизвестно содержание этой лекции, но характерно уже само ее название, с полной несомненностью свидетельствующее о политических позициях Маяковского в капун Октября. После лекции поэт прочел «Войну и мир» и поэтохронику «Революция». Теперь уже, ассоциируясь с новым историческим этапом, поистине пророчески звучали строки поэтохроники:

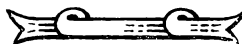
... днесь
небывалой сбывается былью
социалистов великая ересь!

Но Маяковский чувствовал, что сейчас уже нужно иное. Возвратившись из Москвы в Петроград, он в предоктябрьские дни создал свое знаменитое двестишестое:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

Поэт торжествовал, видя неминуемый и скорый конец своего «неодолимого», как казалось ему прежде, врага — российского капитализма и бросая эти строки в лицо «остаткам фешенебельного и богатого Петербурга». «Это двестишестое, — писал он впоследствии, — стало моим любимейшим стихом» («Только не воспоминания», 1927). Маяковский указал и причину этого: его строки, по сообщениям газет, напевали матросы, идя на штурм Зимнего.

В своих дореволюционных стихах Маяковский неоднократно апеллировал к «улице». В стихотворении «К ответу!» он обратился к солдатской массе уже с конкретным политическим призывом. Теперь поэт впервые видел свой стих принятым на вооружение и использованным массами; это был живой пример того, что Маяковский впоследствии определил как «действие словом на толпы революции». Пусть это были всего две строки, но их «усыновила петербургская улица» («Как делать стихи?», 1926). В этом смысле они явились как бы прелюдией послеоктябрьского творчества Маяковского, не только ориентирующегося на массы, но и прямо воздействующего на эти массы, творчества, верно служащего делу партии, борьбе советского народа за коммунизм.



⁵⁷ Б. Ростокский. Маяковский и театр. Изд. «Искусство», М., 1952, стр. 93—95

ПАРОДИЯ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

(К ТЕОРИИ ПАРОДИИ)

1

Андрей Белый в своей книге «Начало века» рассказывает о критике Льве Кобылинском (Эллисе), который изображал, нередко под музыку, «и слона, и профессора химии И. А. Каблукова, и Валерия Брюсова». Наконец, он создал пародийную лекцию профессора В. М. Хвостова, якобы прочитанную им в «Психологическом обществе». Морща лоб, громко чмокая по-хвостовски губами, он гудел: «Милостивые государыни и милостивые государи! Некоторые уважаемые мыслители говорят, что свободы воли нет, а другие, не менее уважаемые, утверждают обратное; есть группа столь же уважаемых мыслителей, которая утверждает сперва, что свободы воли нет, а потом, впадая в явное и в кричащее противоречие с собою, приходит к заключению, что свобода воли есть; и есть группа уважаемых и столь же замечательных мыслителей, которая сперва утверждает, что свобода воли есть, а потом впадает в не менее явное и в не менее кричащее противоречие, приходит к заключению, что свободы воли нет. Милостивые государыни и милостивые государи: коли свобода воли есть, так она и есть; а коли ее нет, так ее и нет. Разберем же эти группы и подгруппы в их стношениях к проблеме свободы воли и т. д.»¹ «Перевоплотившись» в глубокомысленного профессора, Эллис имитировал ученую жвачку, преподнесенную в виде философской лекции. Каково же было удивление слушавших эту пародийную ахиною, когда В. М. Хвостов действительно прочитал в «Психологическом обществе» лекцию «о свободе воли», которая была удивительным повторением пародии Эллиса. Люди с хохотом убегали из зала. Пародист мог предусмотреть лекцию почтенного профессора, потому что сумел подметить и утрировать характерные черты его мимики и речевой манеры. Это — бытовая пародия, выросшая из насмешливого передразнивания, связанная с пародийным текстом, сочиненным ее исполнителем. И все же у нас еще нет оснований рассматривать ее как литературную пародию и относить ее к этому жанру.

Нельзя всякое сатирическое изображение, хотя бы имеющее за собой реальный прототип, всякое ироническое ведение речи объявлять пародийным, не говоря уже о том, чтобы относить его к литературному жанру пародии. Иначе сами эти понятия станут настолько расплывчатыми, что могут утратить свои отличительные признаки и раствориться в общем понятии литературной сатиры. Даже в тех случаях, когда сатирическое изображение действительности пользуется различными формами пароди-

¹ Андрей Белый. Начало века. ГИХЛ, М.—Л., 1933, стр. 268—269.

рования, это еще не дает нам оснований определять его как литературную пародию.

Определение литературной пародии как жанра и даже само понимание этого жанра нуждается в пересмотре и уточнении. Литературная пародия за последнее время редко привлекает к себе внимание исследователей. Это в равной степени относится как к истории, так и к теории жанра. В нашем литературоведении имеют хождение либо определения, выработанные еще в 20-х годах «формальной школой» и потом принятые на веру как бесспорные, либо сбивчивые и неясные представления, позволяющие отнести к этому жанру буквально все что угодно.² Необходимо отказаться от догматических, формальных определений пародии и в то же время выработать более четкие и гибкие определения этого жанра. Но для этого необходимо хотя бы кратко рассмотреть те проблемы, которые возникают при его изучении. Привлечь внимание к этим вопросам и ставит своей задачей настоящая статья.

Понятие пародийности значительно шире понятия литературной пародии. Пародирование старо как мир и начинается с детских игр и обрядов первобытных народов. В основе его лежит передразнивание, утрирующее и представляющее в смешном виде те или иные черты своего «оригинала». Пародирование может быть враждебным, возникающим из недоброжелательства и раздражения, но оно может быть и дружественным, когда заранее подразумевается, что во всем этом заключена шутка или игра. Среди товарищей по лицу Пушкина был М. Л. Яковлев, который «паясил», изображая кого угодно и что угодно, в том числе «восковую персону» и «петербургское наводнение». Среди «ролей» Яковлева (их было ровно двести) значилось множество живых лиц, начиная от лицейского кучера Агафона и кончая педагогами.³ Эти шуточные представления пародийны, но их нельзя еще назвать пародией. Это бытовые буффонады, основанные на непосредственном пародировании действительности. Они могут принимать общественный характер и носить яркую политическую окраску, как например описанное Герценом «изображение» Николая I Энгельсоном. Бытовая сатира с чертами пародийности легко театрализуется, так как связана с актерским игровым исполнением и нечувствительно переходит в сценическую пародию. На артистических «капустниках» то и дело рождаются пародии, которые потом выбираются на эстраду. В конце прошлого века В. Н. Давыдов создал комический хор «свадебных певчих», который пародировал не только репертуар этих хоров, но и манеру хористов держаться на публике. Сам Давыдов, исполнявший роль регента и запевалы, возглавлял «трио певчих». Во главе этого «хора», куда были подобраны комедийные характерные актеры, В. Н. Давыдов выступал на эстраде и тогда, когда был уже знаменитым артистом.⁴ На наших глазах кулуарные импровизации Ираклия Андро-

² Примером недифференцированности, если не сказать просто путаницы, понятий, связанных с пародией, может служить статья Д. Молдавского, в которой смешаны в одну кучу самые различные явления, почти не имеющие ничего общего между собой. К области пародии отнесены и фольклорные «небылицы», и некоторые эпизоды в романе Л. Леонова «Русский лес» (демагогическая речь Чика на собрании), гротескные образы Щедрина, в которых можно заметить сатирические намеки на другие произведения (так, например, в «Пошехонских рассказах» автор статьи находит отдаленное сходство с «Праведниками» Лескова), использование «Евгения Онегина» для высмеивания врагов революции в поэме Маяковского «Хорошо!» и многое другое (Дм. Молдавский. Добро пожаловать, пародия! «Звезда», 1956, № 12, стр. 144—151).

³ К. Я. Грот. Пушкинский лицей. (1811—1817). Бумаги первого курса. СПб., 1911, стр. 81.

⁴ Евг. Кузнецов. Из прошлого русской эстрады. Изд. «Искусство», М., 1958, стр. 180.

никова, «показывавшего» в начале 30-х годов где-либо в курилке Ленинградской Публичной библиотеки знакомых профессоров и писателей, превратились в его широко известные выступления с «устными рассказами» и даже вышли на киноэкран. Сюда же относятся «сатирические маски» с постоянным социальным или бытовым подтекстом, как например знаменитые застольные тосты И. Ф. Горбунова, создавшего собирательный пародийно-сатирический тип генерала Дитятина, постоянно выступавшего с речами на общественных собраниях, например на чествовании И. С. Тургенева, творчество которого он оценил со своей, генеральской точки зрения. Это сатирический образ с пародийной речевой характеристикой, но еще не литературная пародия.

Следует отличать пародирование самой действительности, взятой непосредственно, и пародирование отражения этой действительности в художественном произведении. Одно дело пародирование на театре бытовых и общественно-политических явлений, другое — театральная пародия на театр, на игру актеров, приемы режиссуры и пр., как например четыре постановки «Ревизора» (в традициях МХАТа, символистского театра и пр.) в театре А. Р. Кугеля «Кривое зеркало». Это же относится и к литературе. Возможно (например, в романе, повести, драме) пародийное описание исторических событий, быта, претенциозной обстановки, наружности людей, их характеров и поведения в целях карикатуры или шаржа. Само по себе оно не является пародией, а лишь одним из средств сатирического или юмористического изображения действительности. Литературная пародия осмеивает уже не саму действительность, а ее изображение в литературном произведении или литературной традиции, причем в тех же формах и теми же средствами, которыми оно было осуществлено. То же самое можно сказать о пародировании одних видов искусства другими. Словесное описание картин, скульптур или архитектурных сооружений, дискредитирующее или высмеивающее их эстетику, может восприниматься как пародийное, но не будет еще пародией, даже если оно сознательно рассчитано на возникновение мысленного зрительного образа, гротескно противопоставленного пародируемому оригиналу. Точно так же карикатуры на известные литературные образы и персонажи будут шаржами или пародирующими иллюстрациями (если могут привести к пародийному переосмыслению текста), но мы не можем называть их пародиями. Подлинная пародия на живопись и графику создается только средствами самой живописи и графики. Так же обстоит дело с поэзией.

Необходимым условием для возникновения всякой пародийности является наличие «второго плана». Эффект пародирования заключается в мысленном, но отчетливо ощущаемом сопоставлении с пародируемым. Чем острее ощущение пародируемого оригинала, тем острее воспринимается и пародия, тем действеннее заключенная в ней пародийность. При отсутствии контрастирующего фона, удерживаемого нашей памятью и воображением, без постоянного «узнавания» пародируемого — нет пародии.

Если же у читателя смутные или приблизительные представления о пародируемом произведении, авторе или целом стиле, сбивчивый и неясный «второй план», то он подпадает под влияние пародиста и воспринимает его «оригинал» только под углом зрения пародии. Это приводит к печальным последствиям. Встречаются люди, которые, не представляя себе подлинного характера и исторического значения деятельности В. К. Тредиаковского, приписывают ему застрявшие в памяти стихи, не подозревая, что это поздняя ходячая пародия:

Стоит древесно,
К стене примкнуто,
Звучит прелестно,
Коль пальцем ткнуто.

Или:

Императрикс Екатерина, о!
Поехала в Царское Село...⁵

Наличие «второго плана» само по себе не создает пародийности. Ощущение «второго плана» неизбежно при всяком подражании, стилизации, при всяком следовании известному или устанавливаемому оригиналу. Для возникновения пародии нужно определенное отношение к этому «второму плану» — скептическое, ироническое, дружественно-насмешливое, шутливое или саркастическое — то или иное, но непременно контрастирующее с оригиналом, нарушающее, смещающее, а нередко разрушающее привычное восприятие.⁶ Всякая пародия является подражанием, следованием за оригиналом. Однако далеко не всякое подражание, в том числе и комическое, будет пародией. Там, где комическое подражание следует лишь общим чертам оригинала, ограничивается его тематикой или продолжает и развивает его в том же направлении, наполняя его новым материалом, оно остается в ряду подражаний, не лишенных черт пародийности, но не становится пародией.

Даже наличие контрастирующего фона и возникновение пародийного восприятия литературного произведения еще не позволяют говорить о пародии как о самостоятельном литературном жанре. Атмосфера пародийности возникает при всякой иронической проекции на «второй план». Шутливое, комическое, гротескное переосмысление старых мотивов, тем, образов, персонажей, стилистики придает новую, ироническую жизнь привычным формам и образам. Пушкин писал, что он обязан замыслом «Графа Нулина» деревенскому досугу в конце 1825 года, когда он перечитывал «Лукрецию» Шекспира. «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению». Пушкин говорит, что он хотел *пародировать* Шекспира, но он вряд ли бы определил свое произведение как *пародию* на Шекспира! «Граф Нулин» — ироническая повесть в стихах с пародийной проекцией на литературный сюжет и положенный в его основу исторический конфликт, а вероятно, и на наивную философию истории романтизма, преувеличивающую роль личности в развитии мировых событий. Пушкин доводит до абсурда эту концепцию, высказывая ироническое предположение, что, возможно, «если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию... Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те».⁷ Пародирование литературное (Шекспир) и внелитера-

⁵ Мнимая поэзия. Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. Под ред. Ю. Тынянова. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 135. Уже в середине XIX века эти стихи воспринимались как подлинные. «Я невольно вспомнил В. К. Тредиаковского и его двустишие:

Великая Екатерина, о!
Уехала в Царское Село», —

писал Обличительный поэт (Д. Д. Минаев) в фельетоне «Весенняя выставка лирических произведений русских поэтов» («Искра». 1861, № 21, стр. 317).

⁶ Пародийность может возникнуть и без малейшего изменения в тексте пародируемого произведения, путем интонационного прочтения. Ироническое подчеркивание подлинной или воображаемой нелепости, преувеличений, промахов, неуклюжих оборотов, гротескных и ходульных сравнений и образов вызывает пародийное отношение.

⁷ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 226. Ср. соображения Г. А. Гуковского в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957, стр. 74—76).

турное (история и романтическое понимание истории) здесь совместились. При этом пародийное использование драматического конфликта у Шекспира не вылилось в пародию на самого Шекспира. Точно так же пушкинская «Сцена из Фауста» не пародия на «Фауста» Гете, а не совсем всерьез взятый аспект традиционной темы, равно как и пушкинская сцена из Дантова «Ада»:

Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.
Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.

Дантов «Ад» здесь лишь ассоциативный адрес, сообщающий комической сцене ироническую легкость. История литературы полна примеров иронического или пародийного проецирования на литературные образы прошлого, на классиков или на недавние литературные образцы своих предшественников, учителей и современников. Существуют произведения, построенные на таком пародийном соотношении, как например «Тристрам Шенди» Стерна. Это пародийный роман, но не пародия! «Дон-Кихот» Сервантеса пародийно противостоит отживающим «рыцарским романам», пародийно использует их мотивы и стиль. Но от этого не становится пародией. Захватываемая в этом романе действительность настолько широка, что наличие пародируемого литературного плана является лишь частностью, отдельным, хотя и органическим для этого произведения элементом.

Пародийность может стать признаком индивидуального стиля писателя и характеризовать его позицию по отношению к своим предшественникам или современникам (Гейне, Некрасов, Маяковский). Эта общая *пародийность* отлична от *пародирования* отдельных литературных явлений. Н. А. Некрасов писал самостоятельные в жанровом отношении литературные пародии («Мое разочарование») и умело вкрапывал их в свои фельетоны и повести («Новоизобретенная привилегированная краска братьев Дирлинг и Ко»), но гораздо большее значение для его творчества имело пародийное снижение литературных образов и целых произведений для создания острой публицистической поэзии.

Пародия может присутствовать и во многих жанрах — от романа до памфлета и эпиграммы, которые сами по себе не являются пародийными, начиная от пародийных цитат и намеков до целых эпизодов и вставных пародий, прикрепленных к какому-либо персонажу (например, «Ода издыхающей лягушке» миссис Хантер в «Записках Пикквикского клуба»⁸). Сатирическая направленность образа раскрывается или подчеркивается через пародию, как мы это видим в «Бесах» Достоевского, где Кармазинов читает свою повесть «Мерси», пародирующую «Довольно» и отчасти «Призраки» Тургенева.

Пародия возникает как жанровое явление при наличии не какого-либо одного из определяющих ее признаков, а их совокупности, ибо каждый из признаков, находимых в пародии, взятый в отдельности, распространяется и на родственные жанры и, таким образом, не ограничивает пародию. Какие же это признаки?

2

Трудность определения пародии состоит в нахождении дифференцирующих признаков, отделяющих ее от родственных и смежных жанров. Мы часто встречаемся с различными видами пародии, не совпадаю-

⁸ См. также «На смерть крота, которого я нашла при дороге» и «Моему домашнему петуху» в романе Ф. Шпильгагена «Загадочные натуры» («Эпоха», 1864, № 1—2, стр. 60—61).

щими друг с другом по весьма существенным особенностям. Возникает необходимость установления основных жанровых разновидностей пародии. В западноевропейском литературоведении до сих пор в ходу расширительные толкования, позволяющие относить к пародии все что угодно: комические переработки известных произведений, шуточные подражания, травести и бурлеск, ироническую речитативную поэзию, исполняемую под музыку, репертуар кабаре и эстрады с чертами гротеска и экстравагантности. Пародией называют всякое высмеивание чего-нибудь, связанное с передразниванием, литературную шутку, шарж или гримасу. Автор статьи о пародии в «Реальном словаре немецкой истории литературы» (1926—1927) Грельман определяет пародию как «подражание, стремящееся к комическому воздействию, причем оно сохраняет формальные элементы своего оригинала, однако изменяет его совершенно неподходящим (для этой формы) образом». Вместе с тем он полагал, что «основа» или «подкладка» (Vorlage) пародии не обязательно конкретна, а может состоять лишь в «мыслимом представлении» о «типическом для своего времени выражении воззрений, нравов и обычаев» и даже «профессиональных навыков». Он относил к пародии пересмеивание церковных обрядов, карикатурное изображение духовного облика «чувствительного человека» периода неоромантизма или «бурного гения» эпохи «бури и натиска» и таким образом смешивал пародирование быта с литературной пародией, понятие пародийности и пародии как жанра.⁹

В английской литературной энциклопедии Касселя (1953) Барбара Харди сообщает: «Пародию обычно отличают от других форм изобличающей имитации, таких, как травести, которое и сейчас применяется в современном ревю и которое осмеивает, сохраняя сюжет, сочетающийся со смехотворной формой, или таких, как бурлеск, — термин, иногда употребляющийся как синоним травести, иногда же как обозначение воспроизведения формы в ее наиболее преувеличенных проявлениях, как например комико-героическая драка женщин в „Томе Джонсе“ Филдинга».¹⁰ Оба эти определения отграничивают пародию от травести (и отчасти от бурлеска), но не устанавливают никакой классификации внутри этого жанра. В этом отношении некоторые старые определения пародии представляют для нас значительно больший интерес, да и ценность.

В русской литературе попытку классификации пародии мы находим уже в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова (СПб., 1821). Отправляясь от античного понимания пародии и приведя замечания Цицерона, который в своем сочинении «Об ораторе» показывает «правила замысловатой шутливости», Н. Остолопов называет следующие разновидности пародии:

1. «Когда во взятом стихе перемещается одно слово и чрез то рождается другой смысл». Приводятся в русском переводе два стиха из «Сида» Корнеля:

Велики хоть цари, но нам во всем подобны,
И к заблуждениям, как люди все, способны.

«Невольная перемена», которая влечет «перемену и в смысле», состоит в следующем:

Велики хоть цари, но нам во всем подобны,
И к заблуждениям в стихах они способны.

⁹ H. Grellmann. Parodie. In: P. Merker und W. Stämmler. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II, B., 1926/1927.

¹⁰ B. H. [Barbara Hardy]. Parody. Cassel's Encyclopaedia of literature. vol. I. L. 1953, p. 405.

2. «Перемена одной буквы производит пародию» (каламбурное изменение смысла).

3. «Приведение нескольких известных стихов или одного из них без всякой перемены» (омонимическая пародия). Пример — «сатирическое употребление», которое сделал М. В. Ломоносов из одного стиха в трагедии А. П. Сумарокова «Гамлет».

4. «Род пародий, состоящий в писании стихов во вкусе и слогом известных худых стихотворцев» (пример — две оды, написанные Николевым в подражание слогу Тредиаковского).

5. «Последний и главный род пародии есть сочинение, написанное по расположению другого известного творения с обращением на другой предмет и с произведением чрез перемену некоторых выражений другого смысла».¹¹

Н. Остолопов отчетливо отличал пародию от родственных ей жанров — травести и бурлеска: «Иные несправедливо принимают за пародию те сочинения, кои называются вывороченными наизнанку, как например „Енеиду“, предложенную таким образом на французский язык Скарроном, а на русском Осиповым и Котельниковым. Сей выворот наизнанку есть не иное что, как описание шуточным слогом тех происшествий, кои прежде описаны были слогом высоким». Это замечание существенно и справедливо. Травестия, перелицовывающая на «низкий штиль» и низменные нравы традиционные сюжеты высокой поэзии, и «ирои-комическая поэма», повествующая высоким штилем о низменных бытовых предметах, кабацких сценах, вздорных спорах и т. д., находятся в ином соотношении со своим подразумеваемым оригиналом и не направлены непосредственно против него и его художественных средств. Травестия была бы литературной пародией, если бы захватывала также слог «перелицовываемого» произведения.

Определения Остолопова надо признать замечательными для своего времени. Остолопов требует от пародии следования оригиналу с обязательным привнесением «другого смысла», подчеркивает значение смыслового контраста и «обращения на другой предмет». По его определению, пародия — «сочинение таких стихов, которые, уподобляясь другим стихам в размере, различаются с ними в смысле и в предмете, к которому относятся».

Остолопов не ограничивается формальным определением пародии. Он намечает некоторые условия, которым должна отвечать пародия: «Предметом пародии должно быть непременно известное творение. В подражании надлежит сохранять верность и точность; шутки должно употреблять с бережливостью и таким образом, чтобы они казались непринужденными: шутки на лице пародируемого автора нетерпимы. Также надлежит

¹¹ В еще более старых работах, например в «Истории комической литературы» Карла Флегеля (С. F. Flögel. Geschichte der Komischen Literatur, Bd. I. 1784, SS. 84—85, 350—352), указывались следующие разновидности пародии:

1. «Оригинал серьезен, подражание чисто комическое». Эти пародии «весьма смешотворны, когда оригинал возвышен, а копия низменна, тот серьезен, а эта забавна» (он относит сюда «Батрахомиомахию», которую считал пародией на «Илиаду», пародическое применение стихов Гомера к кухне и мясному рынку и т. д.).

2. «Оригинал серьезен, подражание сатирическое» (пародирование Аристофаном античной трагедии).

3. «Оригинал комический, подражание чисто комическое или сатирическое»

4. «Оригинал комический, подражание серьезным тоном, дабы путем контраста скорее возбудить смех».

5. «Подражание жалкому оригиналу, дабы представить его еще более смешным» («Письма темных людей»).

6 «Пародии на другие пародии»

остерегаться площадных и неблагопристойных выражений». Эти требования служат не только для эстетической оценки пародии, но и разъясняют понимание самого жанра. Верность и точность означают здесь соизмеримость пародируемого оригинала и пародии, придающей ему «иной смысл». Остолопов отчетливо различал сатирическую пародию и пародию «для увеселения», т. е. юмористическую.

Ни Остолопов, ни другие старинные теоретики пародии не ставили вопрос о характере ее восприятия и об условиях возникновения пародийности, об исторических изменениях в понимании самого жанра. Изучение пародии надолго застыло, и типология этого жанра оставалась неразработанной. Теоретические изыскания в России в начале XX века дали более строгое понимание пародии, чем распространенное до сих пор на Западе. Были выяснены и прослежены на конкретном материале основные признаки и особенности этого жанра, причем пародия толковалась преимущественно как стилистическое явление. Само определение жанра было не лишено формалистического догматизма и стремления к внеисторическому пониманию пародии на основании умозрительных признаков, взятых вне времени и пространства. Историзм часто оказывался мнимым и носил иллюстративный характер. Усилия исследователей сводились к тому, чтобы выделить пародию как бы в «химически чистом» виде. Этим отличались не только ранние работы (Ю. Н. Тынянова), но и позднейшие. Этим недостатком страдал и сборник «Русская литературная пародия», в котором были представлены статьи различных авторов.¹² В нем было принято определение пародии как стилизации, направленной против стилизуемого объекта. Существенным признаком пародии выдвигалась разрушительная или дискредитирующая имитация пародируемого стиля. Это должно было резко отграничить литературную пародию от комической стилизации и шуточных подражаний (лишенных такой направленности) и от пародических использований в сатирических и публицистических целях, также не содержащих прямой направленности против используемого произведения. Это определение представляется нам в настоящее время недостаточным.

Конечно, значительная часть пародий является комической стилизацией, но далеко не всякая комическая стилизация является пародией. В то же время не всякая пародия — комическая стилизация. Представим себе пародию на какой-либо литературный жанр. Должна ли она во всех случаях означать пародийное следование за стилем? ¹³ Пародия на жанр басни не обязательно связана со стилем. Возможно изложение басни необычным, гипермодернизированным или архаическим языком и все же пародирующее излюбленные в данное время басенные штампы, басенные сюжеты. Будет ли это травестированная басня или все-таки пародия?

¹² Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия. Вступительные статьи А. Цейтлина и Л. Гроссмана. ГИЗ, М.—Л., 1930.

¹³ Пародия на жанр часто подразумевает какую-либо школу или направление, культивирующее отдельные жанры. Так было с малыми жанровыми формами начала XIX века — дружеским посланием, эпиграммой, шарадой и др. Это вызвало пародирование целых групп жанров, воспринимаемых в связи со стилистикой школы. Сюда же относится пародирование «отрывков», также воспринимаемых как жанр, и, наконец, пародирование литературного альманаха как характерного литературного явления времени. Так появились в «Северной пчеле» «Альдебаран», в «Московском телеграфе» «Поэтическая чепуха или литературное зеркало», которое пародист (Н. Полевой) назвал «собранием отрывков». Аналогичные явления мы наблюдаем и в западноевропейской литературе начала XIX века, когда появились пародийные альманахи, например «Kling-Klingelalmanach» Баггезена с характерным подзаголовком: «Taschenbuch für Vollendete Romantiker und angehende Mystiker» (Tübingen, 1810).

Практически жанровые пародии почти всегда включали в себя и пародирование стиля конкретного автора, на которого сочинялась пародия (например, пародии арзамасцев на басни графа Хвостова), но может быть и пародия на самый жанр. Какой пародийный стилистический план стоит за баснями Пруткива, хотя пародийность их не подлежит сомнению?

Понимание пародии только как стилистической пародии противоречит реальным фактам из истории этого жанра. Пародия может заключать в себе различную направленность или даже совмещать несколько направленностей. Пародийное переосмысление это прежде всего снижающее переосмысление. Оно захватывает не только стилистическое, но и жизненное, эмоциональное и предметное наполнение пародируемого оригинала. Пародист сердится не только на стиль! Его часто раздражает вся художественная концепция, тематическое и идейное содержание пародируемого произведения, общественные и политические позиции и мировоззрение пародируемого автора. В таких случаях пародия на стиль или жанр переходит на идейное содержание и нападает на него под забралом пародирования художественных средств. Однако разоблачение одной тематики или идейной сущности произведения без обращения к его художественным средствам (понимая под этим всю их совокупность, а не только стиль) не будет еще пародией. Такие произведения должны быть отнесены к памфлету и другим сатирическим и публицистическим жанрам. Пародию не следует привязывать только к литературной направленности. Однако необходимо отличать литературную пародию от литературной сатиры, не пользующейся средствами пародийного воспроизведения художественных особенностей пародируемого оригинала. Пародия останется пародией до тех пор, пока она сохраняет связь со своим литературным «вторым планом», контрастирует с ним и пользуется его художественными средствами. Существование направленности на внелитературный объект при наличии этой связи с пародируемым произведением и использовании его художественных средств не позволяет нам резко отделять такие произведения от пародии.

Само понятие пародии изменяется вместе с историческими изменениями в развитии и судьбах самого жанра. В русской литературе Н. А. Добролюбов первый теоретически обосновал необходимость изменения самого жанра, который должен был принять общественно-политическую направленность. По его глубокому убеждению, было бессмысленно пародировать явный вздор, каким ему представлялись произведения сторонников «чистого искусства» из реакционного лагеря. Подлинная литературная пародия должна была не только разоблачать художественные и идейные позиции враждебного автора или целого направления, но и включать обязательную публицистическую направленность на более широкие (а не только литературные) явления общественной жизни. Револьюционизирующие требования, предъявленные Добролюбовым к пародии, были вызваны подъемом общественного движения 60-х годов и не всегда могут быть предъявлены к этому жанру в предшествовавшие периоды его развития, ибо они противоречили бы пониманию этого жанра его современниками. Знание исторической жизни пародии позволяет нам точнее определить ее особенности на различных этапах.

3

Пародия весьма субъективный жанр, ориентированный на особенности литературного восприятия. Но вместе с тем пародия это проекция реально существующих явлений искусства. Герберт Ричардсон в своей брошюре о пародии образно определила ее как «магическое зеркало, сквозь

искажения которого мы тем не менее видим правдивость его отображения». ¹⁴ Любое кривое зеркало в «комнате смеха» искажает изображение по строгим законам оптики. Точно так же и пародия не искажает что ни попадя и как ни попадя. Пародия не просто контрастирует со своим «вторым планом»; она выделяет, подчеркивает, смещает, утрирует существенные черты своего объекта.

Пародия, как и всякое другое произведение искусства, отражает действительность. Только действительностью для нее является само искусство. Поэтому пародию можно определить как искусство второго отражения, т. е. как отражение отражения. Но пародия не просто отражает, а преломляет и «искажает». Характер этого «искажения» определяется позицией пародиста и объективным содержанием произведения. Характер пародийного изображения зависит от кривизны отражающей поверхности и угла, под которым находится отражаемый предмет. Если в простом зеркале отражение подчинено законам простой геометрической перспективы и не искажается, откуда бы мы на него ни смотрели, то в сферическом зеркале, которому можно уподобить пародию, изображение резко изменяется при изменении указанных условий. Пародия отражает объективно существующие, реальные явления искусства, хотя и подходит к ним с неожиданной стороны. Этим, как нам кажется, объясняется и то на первый взгляд странное обстоятельство, что пародисты, принадлежащие к самым различным и даже антагонистическим общественно-политическим и литературным лагерям, обращаясь к одним и тем же объектам, обнаруживают почти одинаковый «угол преломления» и нередко пародируют одни и те же характерные черты стиля и творческой манеры Пародии А. Е. Измайлова в «Благонамеренном», пародии Н. Полевого в «Новом живописце» и пародии, инспирированные Гречем и Булгариным в «Альдебаране», нападали на одни и те же произведения пушкинского круга. Эти пародии не только отмечают одни и те же черты пародируемых произведений, но и близки по манере пародирования. Значит ли это, что Полевой и Булгарин перекликались уже в это время общественно-политически или социально? Полагаем, что нет! Пародисты подмечали объективно существовавшие характерные особенности стиля и жанров, хотя источники и причины их отрицательного отношения к пародируемым явлениям были различны.

Пародия отражает «свою» действительность в той же самой форме, какая создана этой действительностью, т. е. сама форма рассматривается как своего рода содержание. Пародия вскрывает объективный смысл формы как воплощения и выражения определенного идейного и психологического содержания. Разрушая форму, пародия взрывает порождающий данные формы психологический комплекс. Это и придает пародии позитивное значение.

Эстетическое совершенство пародии не зависит от эстетической ценности и значения пародируемого произведения. Иными словами, возможна талантливая, высокохудожественная пародия на произведение мелкое и ничтожное по своему эстетическому значению и, напротив, слабая и нехудожественная, беззубая пародия на произведение значительное или бессмертное. Эстетическое значение пародии, таким образом, часто обратно пропорционально эстетическому достоинству пародируемого. Эстетическое совершенство пародии зависит от ее «меткости», типичности

¹⁴ Herbert Richardson. Parody. L., 1935, p. 6. Пародии и у нас издавна называли «кривым зеркалом». Так назвал в 1914 году свою книгу пародий А. А. Измайлов. Такое же название носил известный театр пародий, основанный А. Р. Кугелем в 1908 году.

подмеченных черт и умелого, остроумного, неожиданного их пародийного переосмысления. Опытный пародист стремится достичь в пародии своеобразной негативной гармонии и законченности.¹⁵

Вопрос об эстетическом значении пародии был поднят и разработан Н. А. Добролюбовым. Добролюбов относил пародию к разряду комико-сатирических жанров. Выдвигаемые им условия, которым должна отвечать удачная пародия, отражают новое понимание этого жанра. В рецензии на запоздалую публикацию пародии К. С. Аксакова «Олег под Константинополем» Добролюбов отметил, что она «ужасно длинна»: «Какая пародия может остаться легкой и забавною, растянувшись на сто страниц». «Стихотворные идеализации истории», которые осмеивал Аксаков, по словам Добролюбова, также не могли быть убиты этой пародией, «потому что она решительно лишена всякой типичности». Пародия должна быть краткой, легкой, забавной и типичной. Забавность, по-видимому, означает комический эффект от неожиданного, но верного указания на уязвимые места пародируемого произведения. Удачная пародия вскрывает основные, наиболее типические особенности пародируемого автора. Высмеивание случайного, не характерного, гиперболизация и без того неудачного, от чего отказался бы и сам поэт, — легкая добыча. Если автор пародии, писал в другой своей статье Добролюбов, «выбирает себе на жертву какое-нибудь из незначительных произведений незначительного поэта и основывает весь смысл своей пародии на незначительной утрировке мысли подлинника, то мы не понимаем цели и смысла подобной работы».¹⁶

Н. А. Добролюбов полагал, что пародия не только не должна, но и не способна дискредитировать подлинные эстетические ценности. «... Попробуйте перепародировать Гоголя в его „Мертвых душах“, „Ревизоре“ и лучших повестях, — много ли успеха будете вы иметь? А того же Гоголя в „Переписке“ можно пародировать не только безнаказанно, но даже с большим успехом». Добролюбов подчеркивал, что общественное мнение не прощает «и самых остроумных насмешек над тем, что дорого и свято для большинства. Попробуй теперь кто-нибудь издать гениальнейший пасквиль на Гарибальди: вся Европа закипит негодованием, и не только автора назовут бессовестным негодяем, но никто не признает в нем ни малейшего остроумия, хотя бы оно и было у него действительно».¹⁷ Добролюбов как будто не делал различия между пародированием публицистических и художественных произведений и даже между памфлетом или пасквилем на личность и пародией. Он противо-

¹⁵ Пародия, обладающая сатирической направленностью, стремится превратить эстетическую ценность пародируемого объекта в ничто. Возникает проблема, в чем же в таком случае заключается ее собственное эстетическое значение. И в чем состоит эстетическое удовольствие (наслаждение), доставляемое пародией? Для того чтобы оказать свое действие, пародия должна обладать какими-то отчетливыми признаками положительного эстетического совершенства. Еще в XVIII веке этот вопрос занимал Мармонтеля, который писал: «Достоинство и цель удачной пародии состоит в том, чтобы дать почувствовать соответствие самых больших и самых малых вещей, которые по своей природе и по своей новизне производят впечатление большой неожиданности. Противоположность и сходство — вот источник удачной шутки, и благодаря этому пародия бывает изобретательна и остра. Но если в комическом сюжете не представлены *естественно* те же мысли и чувства, те же образы, те же характеры, те же страсти, что и в сюжете серьезном, пародия становится натянутой и холодной. Точность соответствий, точность слов, естественность, правдоподобие создают соль, удовольствие, острогу» («Oeuvres complètes de Marmontel», Nov. ed. 5, XIV, P., 1818, pp. 496—497).

¹⁶ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 441, 442.

¹⁷ Там же, стр. 596, 595.

поставляет их не по жанровым признакам, а по ценности идейного содержания. Однако он указывает на большую сложность или, как бы мы сказали, специфичность художественной ткани, где все «переплетается»: «Трудно пародировать истинного поэта, с целью выставить его дурные стороны; еще труднее пародировать целое литературное направление, ежели оно, хотя и ложно в известных отношениях, но согрето огнем истинной поэзии. Ложь и правда так в этом случае сливаются, недостатки так переплетаются живыми достоинствами, что редкая пародия, задевая один, может не тронуть другие; а как скоро истинное достоинство задето — пародия неудачна».¹⁸ Добролюбов имеет в виду подлинные художественные ценности, «истинную поэзию» в понимании современной ему прогрессивной мысли, а не исторический. Он как бы не принимает в расчет, что могут быть разные позиции в отношении того, что считать эстетическими ценностями и вершиной истинной поэзии, что происходит историческая смена литературных вкусов, когда целые периоды литературы на время сдаются в архив, чтобы спустя иногда довольно длительное время получить историческое признание (полуторавековое игнорирование Шекспира). Существование борющихся литературных направлений допускает в принципе возникновение пародий на любые литературные произведения, в том числе и на великие. Другое дело, насколько они удачны и действенны, хотя и на этот счет могут быть различные мнения. Замечания Добролюбова были обусловлены его историческими и общественными позициями. Он судил не как историк литературы, а как публицист, который в целях усиления общественной роли передовой литературы утверждал, что «вопрос чистого искусства уже проигран фактически; над ним и хлопотать не стоит».

4

Пародия — искусство двойного преломления. Пародируемое произведение проходит через восприятие пародиста, чтобы обратиться к восприятию читателя, слушателя или зрителя. Восприятие пародии предполагает известный контакт с пародистом — действительный или мнимый. Человек, который, прочитав пародию, смеется, становится хотя бы на мгновение единомышленником пародиста и как бы вступает с ним в «заговор» — все равно шуточный, лукавый, насмешливый, мстительный или восторженно-злорадный. Но они всегда заодно и смеются сообща! Без живого ощущения пародируемого произведения или стиля, вне эмоционального и эстетического отношения к нему пародия мертва. Пародия «не доходит», хотя нам и известно, что она вызывала восхищение современников. И напротив, чем богаче «второй план», чем заинтересованнее к нему отношение, тем больше получаемое от пародии ироническое удовлетворение. Но бывает, что пародия как будто воспринимается и без конкретного «второго плана». Слава пришла к Козьме Пруткову, когда многие его пародийные адреса были основательно забыты. Но это мнимая утрата «второго плана». Он не исчез, а распространился до обобщенного представления о «подобной поэзии» (с нелепой экзотикой, мнимой философской проблематикой в стихах, эстетизмом и т. д.). Забвение конкретного адреса усилило типизацию, а следовательно, и действенность самой пародии.¹⁹

¹⁸ Там же, стр. 598.

¹⁹ Поэтому мы не согласны с Ю. Н. Тыняновым, который утверждал, что «чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной отгенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» (Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. Лгр 1921 стр. 26). Сила пародийности зависит не от узости «второго плана», а от

Творчество Козьмы Пруткова пародийно и тогда, когда его произведения не являются пародией в жанровом смысле, а приближаются к поэзии комического алогизма, — они также воспринимаются на общем литературном фоне. Но там, где пародия лишена подчеркнутого комизма, гротескной переработки пародируемого материала или нарочитого алогизма, а ограничивается лишь проницательной интерпретацией своего оригинала, утрата или забвение «второго плана» может привести к восприятию пародии всерьез. Новый поэт (И. И. Панаев) даже гордился, что одна его пародия («Густолиственных кленов аллея») была принята как серьезное произведение и положена на музыку. То же немного раньше случилось с одной пародией Полевого на Дельвига. Возможны, наконец, пародии, граничащие с мистификацией. Они с самого начала рассчитаны на то, чтобы «широкая публика» приняла их всерьез к тайной радости пародиста и близкого к нему круга «посвященных».

Возможно и противоположное: восприятие как пародии произведений, написанных с серьезными намерениями.²⁰ Они производят комическое впечатление помимо воли их авторов. Чаще всего это эпигонские, банальные произведения, беспомощные, неуклюжие и претенциозные. Их подражательный характер и обеспечивает им «второй план». Они воспринимаются на фоне «образцов» как их смешное преломление. Они «пародируют» привычные штампы литературного обихода и приобретают тем пародийную функцию. «Современник» охотно перепечатывал в своих фельетонах произведения бездарных поэтов, дилетантов и графоманов, курьезный перевод «Фауста» некоего Овчинникова, рекламные вирши Татаринова или, например, такие стихи Я. М. Познякава:

Слышали ль вы?
Слышали ль вы, что соловей,
Который душу мне возвысил, —
Он не поет среди ветвей —
Он пел, и в то же время мыслил?
Слышали ль вы?
Слышали ль вы?
И я в неведомо летел,
Куда расстроенный душою,
Но на певца тогда смотрел
С какой-то дерзкою мечтою.²¹

Такие произведения помимо воли их авторов производили неотразимо комическое впечатление и воспринимались как пародия. На этой за-

силы обобщения и меткости пародии (т. е. ее типичности). Богатство «второго плана» не равнозначно его детализации. Пародия, преследующая свой оригинал слово в слово (максимально узкий план), всегда окажется слабее типизирующей и обобщающей, обрушивающейся не на отдельное произведение, а на всю художественную концепцию пародируемого автора.

²⁰ Известны забавные случаи возникновения неумышленных пародий. Иногда они происходят в результате неувязки планов двух *совместно* выступающих родов искусств. Известный композитор Ф. Зуппе (1819—1895), хотя с восемнадцати лет и жил в Вене, однако не усвоил многих тонкостей венского диалекта. Когда он писал музыку к зингшпилю «В юности весел, в старости грустен», то, не поняв в стихе одного характерного венского выражения, написал на эти слова адажио в итальянском вкусе. В результате музыка этого номера резко контрастировала с словесным содержанием, и все произведение было восторженно принято аудиторией как остроумная музыкальная пародия (М. Янковский. Оперетта. Изд. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 138). Здесь мы встречаемся с особым случаем пародирования синкретического жанра, когда согласованные в едином действии художественные средства приходят в резкое комическое несоответствие и потому создают впечатление пародии. Театр «Кривое зеркало» часто пользовался этим приемом вполне сознательно. Пародируется в таком случае жанр в целом.

²¹ «Современник», 1851, № 3, Новые книги, стр. 3 (рецензировался альманах Я. М. Познякава и А. И. Пономарева «Поэтические эскизы», 1850)

кваске и вырос Новый поэт, законченный дилетант и подражатель, — пародийная маска, созданная И. И. Панаевым.

Пародия возникает в результате столкновения двух планов — привычного (пародируемого) и пародирующего. Неожиданность переосмысления — одно из условий успеха пародии. Является ли таким условием комический эффект и будет ли он обязательным для всех случаев, т. е. может ли комизм служить признаком самого жанра? Вопрос этот далеко не прост. Большинство литературоведов и специалистов по эстетике как у нас, так и на Западе считают комизм обязательным условием пародии, без которого она немыслима.²² Противоположную точку зрения высказал Ю. Н. Тынянов, который в предисловии к сборнику «Мнимая поэзия» писал: «Не следует думать, что пародия — жанр исключительно комический. Именно пародии крупнейших русских пародистов Н. Полевого и И. Панаева относятся к числу некомических». Нам кажется, что Ю. Н. Тынянов здесь смешал два различных вопроса: восприятие пародии как серьезного, «всамделишного» произведения и вопрос о возможности существования «несмешных», не рассчитанных на остро-комический эффект пародий.

В истории русской литературной пародии был период, когда пародия не была связана с установкой на гротескную разработку пародийного плана. И не потому, что пародисты этого периода были беспомощны или бесталанны, как иногда полагают, а в силу другого понимания задач пародии. Такие «несмешные» пародии облегчали их восприятие всерьез. Но само восприятие всерьез заведомой пародии, как мы уже указывали, не зависит от того, комический или не комический характер носит пародия. Что же касается пародий Н. Полевого и И. Панаева (Нового поэта), то у нас имеется достаточно свидетельств, что современники находили их смешными. «Новый поэт всегда смеется над тем, что в самом деле смешно», — писал Посторонний критик (А. Ф. Писемский) в 1861 году в журнале «Эпоха» (т. I, стр. 64). А за десять лет перед тем («Отечественные записки», признавая, что некоторые пародии Нового поэта «удачны», тут же заявляют, что в них «всего более отталкивает *неудержимая охота смеяться* даже над такими литературными произведениями, которые должны бы возбуждать наше уважение и благодарную память. В таком случае мы не можем смеяться, а переходим к чувству совершенно противоположному».²³ Эраст Благодуров (Б. Н. Алмазов) возмущался в «Москвитянине» пародиями Панаева и Некрасова, якобы «посягающими на мечту», ядовито намекая, что некоторые пародии Нового поэта сочинены как серьезные стихотворения и только выданы впоследствии за пародии, но несколько не сомневался в том, что они вызывают смех. «Главнейшее, истинно-дельное назначение пародий, — писал он, — высказать недостатки того стихотворения, которое пародируется. Пародия должна смешить *только* указаниями на недостатки того произведения, которое она изображает в карикатуре. Такова добросовестная и дельная пародия, и такие пародии писать довольно трудно. Но у нас пародии пишутся совсем иначе. Наши пародии смешат не указанием на недостатки стихотворений, но собственными неловкостями, не имеющими в характере своем ничего общего с стихотворениями, которые осмеивают. Такие пародии писать очень легко, по крайней мере, легче, чем написать стихотворение от себя: если вы напишете от себя стихотворение, то должны будете отвечать за

²² Грельман (ук. соч.) полагал, что расчет на «сознательно комическое воздействие» является главнейшим жанровым признаком пародии, отделяющим ее от «серьезного подражания». Однако далеко не всякое шутовское подражание будет пародией. Размежевание здесь, по-видимому, должно идти по другим признакам.

²³ «Отечественные записки», 1850, № 12, отд. VI, стр. 135. Курсив мой, — А. М.

каждый стих: если какой-нибудь стих окажется неловким и смешным, вы не можете сказать, что это сделали умышленно; а случись такое обстоятельство с пародией, вы можете отговориться: — скажете, что — это нарочно, — и все будут смеяться и восхищаться вашим произведением».²⁴

Пародии Полевого и Панаева — иронические имитации. Цель их не доведение до абсурда, не разгон в нелепость поэтики пародируемого автора, а сатирическая демонстрация ничтожности, банальности и испетости поэтических мотивов, их нарочитая прозаизация. Полевой отказывался от гротескной разработки пародируемого материала там, где это не подсказывалось особенностями самого пародируемого произведения. Подставляя свое сатирическое «литературное зеркало», Полевой не хотел, чтобы его упрекали в том, что зеркало криво и показывает все в искаженном виде. Цель его пародий состояла в критической оценке целого литературного направления, демонстрации бесплодности дворянской культуры.²⁵ Новый поэт дискредитировал не тем, что он преувеличивал, а тем, что его пародии были до отвратительности похожи на тех, кого он пародировал. Они делали невозможным для дилетантов и подражателей держаться на художественном уровне Нового поэта. И в этом было их оправдание и назначение.

Все изложенное позволяет усомниться в том, что в истории русской пародии был целый период «некомической пародии», как утверждал Тынянов. Отсутствие гиперболизации и гротескной разработки еще не дает нам оснований для исключения этого рода пародий из семьи комических жанров.

Другим доводом за то, что пародия не может рассматриваться как комический жанр, Ю. Н. Тынянов считал существование «не обнаруженных пародий», т. е. таких, пародийность которых была скрыта или утрачена вследствие забвения или неощутимости «второго плана», но произведение продолжало восприниматься как комическое. «Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается», — писал Тынянов. На наш взгляд, сохранение комизма при утрате пародийности не решает вопроса о пародии как о комическом жанре, ибо при утрате «второго плана» меняется сам характер комизма.

Ю. Н. Тынянов утверждал: «В пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия».²⁶ В более ранней редакции той же статьи (1924) Тынянов объяснял это «диалектической игрой приемов». Но это мнимая диалектика! Не все противоположности обратимы. Если шансонетка может быть пародией на молитву, то вряд ли можно себе представить молитву — пародию на шансонетку. Остается невыясненным, как же будет выглядеть трагедия, являющаяся пародией на комедию, возникнут ли в ней элементы комизма или будет речь идти о подлинном трагическом восприятии комедии (максимальное противоречие планов). В комедии А. П. Сумарокова «Критициондиус» один персонаж (петиметр), читая комедию Мольера, принял ее по недоразумению за трагедию, пришел в жалостливое расположение духа и «наплакался»

²⁴ «Москвитянин», 1851, № 19—20, стр. 270—271 («Смесь»).

²⁵ Полевой объединял свои пародии в циклы (пародийные альманахи «Литературное зеркало», «Трудолюбивый муравей»), где каждая пародия воспринималась на фоне другой в общем пародийном ряду. Попадая в контекст пародийного альманаха, отдельные произведения без резко подчеркнутого комизма и нарочитой абсурдизации усиливали пародийность за счет общего комического эффекта.

²⁶ Ю. Н. Тынянов Архаисты и новаторы Изд «Прибой» 1929, стр. 455, 416

«Ето пуще всево, как бить то стали: крайне жалко». А другой (педант) рассказывал о своем впечатлении от «Хорева»: «Как ты, читая комедию, плакал, так я, видя егу трагедию, смеялся». Сумароков высмеивал извращенное восприятие жанра, превращающее его в свою противоположность. В таком восприятии есть элемент пародийности. Но это восприятие служит комической характеристикой на сцене, это комизм персонажа, а не рождение трагической пародии на комедию.

Комизм, не являясь основным жанровым признаком пародии, играет существенную роль в жизни этого жанра. Комический эффект сопутствует пародии и свидетельствует об ее успехе! Всякая пародия предполагает хотя бы ироническую улыбку. Так было и с пародиями Н. А. Полевого и И. И. Панаева.

Не вдаваясь в подробности, следует также отграничить литературную пародию от поэзии комического алогизма.²⁷

Стремление пародии к абсурдизации пародируемого оригинала, к достижению эффекта нелепости роднит ее с комическим алогизмом, где нелепость становится как бы самоцелью. Но в жанровом отношении это совершенно различные явления! Само по себе «наслаждение нелепостью», доставляемое знаменитой песенкой «Едет повар на чумичке» (с припевом: «Чепуха, чепуха, это просто враки!»), не имеет ничего общего с пародией, как же как и своего рода шедевр комического алогизма, написанный А. К. Толстым:

Желтобрюхого Гаврилу
Поливали молоком.
А Маланья говорила:
— Он мне вовсе не знаком.

Пародия не является искусством комического алогизма. Суть ее не в самом абсурде, а в приведении к абсурду того, что отнюдь не претендовало на комическое осмысление, а принимало себя всерьез.

По отношению к комическому пародия может рассматриваться как носитель сатиры и юмора. Сатира и юмор сами по себе являются формами осложненного комизма в отличие от различных элементарных форм гротескно-комического. Что же касается гротеска, то пародия охотно прибегает к гротескным формам в комических целях, однако сама она не может быть отнесена к области гротескно-комических жанров. В этом, как нам кажется, состоит одно из отличий пародии от бурлеска и травестики, широко пользующихся первичными гротескно-комическими формами, не осложненными пародийностью. Осложнение комического в пародии происходит через внесение пародийности и развивается в юмористическом или сатирическом плане в зависимости от установки пародиста. Пародия ориентируется на сложные формы комизма, осложняя их в свою очередь. Даже поэзия комического алогизма там, где она соприкасается с пародией, предполагает почти всегда иронический подтекст (различные формы прутковщины) и поэтому может быть отнесена к области юмора.

Пародия вызывает юмористическое и сатирическое действие и соответственно может быть отнесена к сфере сатиры и юмора в зависимости от характера своей направленности.²⁸ Это деление представляется необходимым, так как его отсутствие порождает различные недоразумения.

²⁷ Поэзия комического алогизма может быть не лишена пародийности, если она воспринимается на широком литературно-ассоциативном фоне, как например многоплановая «игра с нелепостью» в шуточной поэзии Вл. Соловьева и его последователей.

²⁸ Не вдаваясь в сложную проблему, что собой представляет юмор и в каких отношениях он находится с сатирой, мы принимаем само наличие этих понятий как основание для дифференцирования разновидностей литературной пародии.

Ю. Н. Тынянов, считавший стилистическую направленность основным признаком пародии, в то же время писал: «Есть люди, которые в наше время утверждают, что пародирование есть „высмеивание“, „нелюбовь“ и даже „ненависть“ к пародируемому. Если бы дело обстояло так, была бы совершенно непонятна веселость пародируемых, вызываемая пародиями на них». Автор замечает: «... материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические предпосылки. В ортодоксальной среде еврейства популярны пародии библии; Пушкин, чтя историю Карамзина, пародирует ее, однако, в „Летописи села Горюхина“; он же пародирует и стиль „Илиады“ и свое собственное знаменитое двустипшие „Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи“, — „Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера“; многочисленные пародии „Энеиды“ идут бок о бок с высокой оценкой ее». В данном случае мы имеем дело с удивительной для такого тонкого знатока пародии, как Ю. Н. Тынянов, недифференцированностью понятий. Смешаны пародийность («Летопись села Горюхина») и пародия как жанр. К пародии отнесены «перелицованные» «Энеиды», т. е. изнанка и травестия, которые еще Флегель и Остолопов с полным правом выводили за пределы пародии как самостоятельные жанры. Но главное, не сделано различия между юмористической пародией и пародией сатирической; отсутствие разрушительной сатирической направленности в юмористической пародии приводится как доказательство того, что пародирование вообще не заключает в себе «ненависти» к пародируемому. Совершенно очевидно, что далеко не все пародии вызвали «веселость пародируемых» или сопровождалась благоговением пародиста. Примеры же, связанные с «веселостью пародируемых», как раз относятся к тем видам юмористической пародии, которые с самого начала воспринимаются как шутка, а не как издевка. Пушкин приводит пример добродушного отношения Вальтер Скотта, которому «показали однажды стихи, будто бы им сочиненные». «Стихи, кажется, мои, — отвечал он смеясь, — я так много и так давно пишу, что не смею отречься и от этой бессмыслицы». Стихи, «будто бы сочиненные» пародируемым автором, могли быть только комической имитацией, доведенной до известной дозы неоскорбительной «бессмыслицы». Психологическая загадка пародирования предметов, пользующихся уважением или благоговением пародиста, как нам кажется, заключается в природе юмора. Юмор не таит в себе деструктивного отношения к предмету. Юмористическая пародия не «соблазн греховный» и не проявление вольнодумства. Это не шутливость Васьки Буслаева, который не верит ни в сон, ни в чох, а юмористическое отношение к серьезным вещам, которые от этого не перестают быть серьезными. Такое «игровое отношение» распространено в профессиональной исполнительской среде. Его можно встретить не только в средневековых монастырях и у старинных школяров, пародирующих латинские тексты, но и в фольклоре. Конечно, здесь возможны различные градации пародийности. Юмористическая по своей природе пародия может перерасти в сатиру. Однако не следует преувеличивать сатирическое значение таких пародий. В особенности это относится к пародиям в фольклоре.²⁹

В 1861 году в «Русском слове» Д. Мордовцев писал: «...каприз пробудившегося сознания народа сделал из эпического припева смешную пародию; от необъятного и бесконечного низводит мысль слушателя

²⁹ В частности, это относится к различным «службам кабаку» и другим пародиям на богослужебные тексты, вышедшие из клерикальной среды. Вряд ли можно вычитывать в них далеко идущую сатирическую социальную направленность, как это иногда делается (см.: В. П. Адрианова-Перетц. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1937).

к самым тривиальным предметам и одним припевом убивает священную важность эпических приемов». Мордовцев сопоставляет торжественный зачин в сборнике Кирши Данилова:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота Окиан-море

с пародийной небыличкой из того же сборника:

Высока ли высота
Потолочная,
Глубока глубота
Подпольная,
А и широко раздолье —
Перед печью шесток,
Чистое поле —
По подлабочью...

Он приводит скомороший зачин былины:

Благословите, братцы, старину сказать.
.....
А и сын на матери снопы возил —

и делает широковещательный вывод: «вся старина, вместе с ее верованиями, не пощажена этим же самым народом, так суеверно сохранявшим многие из ее заветов».³⁰ Но критик был не прав! Юмористические пародии в фольклоре не убивают и не дискредитируют пародируемые жанры. Все известные в науке сказители, в том числе и М. Д. Кривополенова, наиболее близкая к скоморошьям традициям, истово и с большим шпетом относились к старинам.³¹ Юмористические пародии в фольклоре не только не разрушают, но обостряют восприятие традиционных жанров, усиливают их эстетическое воздействие по контрасту после веселой передышки. Хор деушек сейчас же вслед за торжественным величанием: «Твой жених и хорош и пригож... ясны очи, как у сокола» — пел:

Твой жених не хорош, не пригож —
На горбу-то роца выросла,
В той-то роце грибы растут,
Грибы растут березовые;
В голове-то мышь гнездо свила,
В бороде его детей вывела...

Тут нет ни малейшей сатирической направленности ни против самого жениха, ни против «величания».

Пародии в фольклоре носят преимущественно юмористический характер и не направлены против самого жанра. В одних случаях они граничат с комическими использованием традиционных жанров (обрядовый фольклор), в других представляют собой шуточную, гротескно-комическую переработку эпического материала («Агафонушка», небылицы) или приближаются к иронико-комическому повествованию. Торжественным строем древней былины повествуется забавная побасенка, как например «старина» о бое баб или прибаутка о вороне:

³⁰ «Русское слово», 1861, март, стр. 22.

³¹ См. нашу статью «М. Д. Кривополенова и наследие скоморохов» в книге «М. Д. Кривополенова. Былины, скоморошины, сказки» (Архангельск, 1950, стр. 111—134).

Что во марте было, во восьмой было тысяче —
 Горькое кукушка бьет челом сизым орлам
 На богатую породу, на Карпову дочь ворону:
 Будто богатая порода, Карпова дочь ворона
 Гнездо разорила, детей прибила,
 Ноги связала, под гнездо сметала,
 Пять рублей денег украла...

Сравним начало песни о Скопине-Шуйском:

Как было во сто двадцать седьмом году,
 Во седьмом году восьмой тысяче.

Никакой сатирической направленности против этой исторической песни или жанра в целом здесь не имеется.

Отсутствие или наличие сатирической направленности само по себе не определяет общественного значения пародии, а лишь указывает на ее определенную жанровую разновидность. Сатирическое нападение может вестись и с прогрессивных, и с реакционных позиций. Было бы неверно рассматривать пародию только как обличительный жанр, прогрессивный, так сказать, по самой своей природе, игнорируя историческое существование консервативно-охранительной, реакционной пародии, которая, кстати, не представляет особой редкости.³² Эти же соображения относятся и к юмористической пародии. Конечно, по своему общественному значению юмористическая пародия занимает более скромное место по сравнению с сатирической, однако их нельзя противопоставлять друг другу, как это делает П. Н. Берков, который различает *две* разновидности реакционной пародии: «во-первых, направленную против передовых явлений в литературе и, во-вторых, „развлекательную“, ставящую своей целью не сатирическое осмеяние каких-либо отрицательных явлений в литературе, а создание якобы смешных произведений путем шаржирования, утрировки определенных сторон пародируемого оригинала».³³ Эта классификация представляет собой результат логической ошибки, так как объединяющие признаки не совпадают и относятся к разным категориям. По классификации, предложенной П. Н. Берковым, всякая пародия, не преследующая целей сатирического осмеяния, зачисляется в разряд реакционных (в том числе, вероятно, и шуточные пародии Пушкина!). Это противоречит всей реальной истории литературы. Если мы обратимся к определению пародии, данному в свое время Пушкиным, то увидим, что он выдвигал на первое место комическую имитацию слога (стиля) пародируемого. «Сей род шуток, — писал Пушкин, — требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами». Пушкин весьма точно определил необходимое условие пародии — владение слогами пародируемого. В заметке «О карикатуре в Англии и о Полевом» Пушкин писал, что у англичан «всякое сочинение, озаглавленное успехом, подпадает под пародию».

³² Хотя пародия часто бывает проявлением агрессивной свежести и молодого новаторского задора, новаторы далеко не всегда прибегают к этому оружию. Новаторы противопоставляют отживающей или враждебной им поэзии все свое творчество, лишь пронизывая его пародийными интонациями и переосмыслениями. Так было в начале XX века с В. В. Маяковским, пародийно использовавшим образный строй, ритмику, интонации, речевые и стилистические штампы, но не писавшим самостоятельных жанровых пародий. Реакционной, охранительной пародии, пожалуй, труднее использовать в пародийном плане своих литературных противников-новаторов, ибо это нарушает собственный традиционный стиль пародирующего. Поэтому реакционная пародия стремится выделиться в самостоятельный жанр, отделенный от привычного творчества пародиста, а не включиться в него.

³³ П. Н. Берков. Из истории русской пародии XVII—XX вв. «Вопросы советской литературы», т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 236.

И далее: «Искусство подделываться под слог известных писателей доведено в Англии до совершенства». Пушкин рассматривал пародию как особый «род шуток» и ценил в ней талантливую и забавную виртуозность. Сатирическую направленность он, по-видимому, не считал обязательным признаком пародии. Пародист, который «обладает всеми слогами», не нападает на всех и на вся. Он не столько поучает, сколько умно веселит. Этот чудный дар сродни таланту самого Пушкина, не чуждавшегося в поэзии беспечной шутливости.

5

Пародия — живой организм. И подчиняется она не догматическим определениям жанра, а потребностям порождающей ее исторической действительности. Поэтому и сами определения жанра должны следовать за этой действительностью и вытекать из нее. Уточняя определение пародии, мы в то же время обязаны считаться с тем, что исторически пародия определялась и понималась по-разному. И если, например, современники в один голос называли какое-либо произведение «пародией», мы не можем его отвергать только потому, что оно не отвечает нашему определению жанра. Скорее напротив, надо построить такое определение жанра, которое включало бы и «побочные», «отклоняющиеся» от «чистого» жанра разновидности. Поэтому необходимо говорить не о едином жанре литературной пародии, а о совокупности родственных жанров, из которых одни полностью, другие частично отвечают нашему определению. А затем уже дифференцировать эти разновидности по специфическим для них дополнительным признакам. Поясним это небольшим историческим примером. Все современники в один голос считали «Певца в беседе славянороссов» Батюшкова пародией. Но это произведение является памфлетом на «Беседу», на шишковистов. Можно ли его в таком случае считать пародией на Жуковского? На наш взгляд, можно и должно. «Певец» Батюшкова пародийно использует «Певца во стане русских воинов». Но он не направлен на разрушение поэтической системы Жуковского, более того, он ее защищает от «славянороссов». Кроме того, в это произведение вкраплены довольно ядовитые выпады против стилистической системы шишковистов, пародируется их архаическая лексика. Что же представляет в таком случае «Певец»? Пародическое использование Жуковского и литературный памфлет на «Беседу» с элементами литературной сатирической пародии на стиль «шишковистов». Мы должны признать это произведение довольно сложной разновидностью пародии, но не исключать его из этой жанровой семьи. Направленность служит признаком жанра не потому, что она определяет назначение пародии, нацеливает ее, а потому, что она является по отношению к пародии внутренним конструктивным признаком. Пародия существует только «в паре» со своим оригиналом. Позиция по отношению к оригиналу и определяет «угол преломления» в пародии, а это и есть направленность, которая становится необходимой при определении жанровых разновидностей пародии.³⁴

Совокупность пародийных жанров схематически можно представить в виде нескольких эксцентрических кругов, которые лишь частично накладываются друг на друга или, другими словами, совпадают по одним признакам и расходятся между собой по другим. Следует различать следующие основные разновидности литературной пародии:

³⁴ Направленность как дифференцирующий признак жанровых разновидностей пародии не следует смешивать с литературной функцией пародии и оценкой ее общественного значения. Значение пародии определяется ее содержанием, тем, что представляет собой объект пародии и какие позиции занимает пародист, а отнюдь не самим признаком жанра.

1. Юмористическая или шуточная пародия. Отличается ослабленной направленностью по отношению к «второму плану», что сближает ее с комической стилизацией. Занимает дружественную или по крайней мере нейтральную позицию по отношению к своему оригиналу, не стремясь его дискредитировать. Может быть не лишена некоторого критицизма. К юмористической пародии примыкают и некоторые виды шуточной поэзии с чертами пародийности, а также автопародии.³⁵

2. Сатирическая пародия. Отличается отчетливой направленностью против пародируемого объекта. Занимает враждебную или резко критическую позицию по отношению к своему оригиналу. Нападает на идейную и эстетическую сущность произведения пародируемого автора или целого направления.

3. Пародическое использование. Изменяет свою направленность, обращая ее на внелитературные цели. Направленность против используемого («пародируемого») оригинала либо вовсе не заключена в них («пародии» на классиков и писателей далекого прошлого), либо сопутствует основной направленности. Пародические использования можно в свою очередь разделить на сатирические, служащие общественно-публицистическим целям, и юмористические.

Может возникнуть вопрос, считать ли столь различные по своему характеру и значению произведения разновидностями одного жанра литературной пародии или относить их к различным, хотя и родственным между собой жанрам? Мы склоняемся к первому решению. Объединяющий, общий для всех этих разновидностей признак (следование за пародируемым стилем и жанром) важнее и существеннее признаков разделяющих и становящихся, таким образом, дополнительными и дифференцирующими по отношению к общему. Кроме того, эти дополнительные признаки во множестве случаев скрещиваются и совмещаются, порождая обилие промежуточных видов, что и создает характерную картину конкретно-исторической жизни жанра. Проведение границ между сатирической и юмористической пародией, между пародическим использованием и сатирической пародией нередко представляет заметные затруднения. Иначе был бы невозможен спор, являются ли некоторые стихотворения Некрасова («И скучно, и грустно, и некого в карты надуть», «В один трактир они оба ходили прилежно» и др.) только юмористическими использованиями или содержат пародирующую направленность и против романтических мотивов Лермонтова, причем этой направленности против оригинала, по-видимому, уже лишена «Колыбельная песня» Некрасова.³⁶ Здесь также важно подчеркнуть, что само представление об этих границах исторически изменяется. Поэтому установление жанровых разновидностей пародии приобретает значение теоретически необходимого ориентира, но не преследует цели догматического выделения этих разновидностей без посторонних примесей и побочных функций, подсказываемых временем.

Пародическое использование предполагает некоторую дистанцию по отношению к используемому произведению. Как только эта дистанция исчезает или сокращается, оно может восприниматься и как сатирическая пародия. И напротив, чем дальше эта дистанция, тем меньше задевает пародическое использование свой оригинал. Стихи, ходившие в списках и

³⁵ Самопародирование может быть просто шуткой, но может быть и сознательной установкой (как, например, в учении о романтической иронии). В таком случае оно становится признаком стиля. Самопародирование раскрывает условность литературного построения и вместе с тем открывает путь к преодолению усвоенного или выработанного стиля.

³⁶ Б. Я. Бухштаб. Начальный период сатирической поэзии Некрасова. «Некрасовский сборник», Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 137

впервые напечатанные в сборнике русской «Потаенной литературы» за границей, использовали произведение Пушкина:

Норов к Борову летит,
Боров Норову кричит:
«Норов, как бы нам уладить
Просвещение спровадить?» и т. д.³⁷

Переключка «борова» (Николая I) и его министра просвещения Норова предполагает знание пушкинского «Ворон к ворону летит», но не направлена против этого произведения. Такой же характер носили сатирические использования Пушкина поэтами «Искры», как например стихи «Откупщику-художнику» («Искра», 1860, № 9):

Губитель, не страшись анафемы народной.
Проклятий общества бессилен трезвый шум.
Услышишь честный крик и ропот благородный,
Но ты останься подл, бесчувствен и урюм.

Такой же нейтральный по отношению к Пушкину характер носили и многочисленные юмористические использования, в том числе целые фельетонные «Онегины», начиная от знаменитого в своем роде «романа в стихах» Д. Д. Минаева «Евгений Онегин нашего времени» (1865—1877) и кончая различными мелкими фельетонами, бытовыми и дилетантскими псевдопародиями, приспособляющими привычные образы к «новой ситуации».³⁸

От юмористической пародии следует отличать комическую имитацию стиля писателей далекого прошлого и современников. В 1925 году издательством «Космос» был выпущен сборник «Парнас дыбом» (название дано по постановке В. Э. Мейерхольда «Земля дыбом»), составленный из юмористических пародий и комических стилизаций, циклизуемых вокруг заданной наперед темы (например, «Жил-был у бабушки серенький козлик»), которая и разрабатывалась в стиле самых различных авторов. «Парнас дыбом» имитировал в комических целях «стиль» Гомера и Данте, Юлия Цезаря и Симеона Полоцкого, Пушкина и Лонгфелло, Оскара Уайльда и Игоря Северянина, Андрея Белого и Анны Ахматовой, Демьяна Бедного и Маяковского. Пародийная направленность этих текстов была минимальная даже в тех случаях, когда пародировались современники. В общем контексте псевдопародий на Юлия Цезаря и Симеона Полоцкого пародии на Игоря Северянина или Андрея Белого попадали в разряд комических стилизаций и не шли дальше демонстрация некоторых наиболее бросающихся в глаза особенностей художественной манеры. Такова, например, юмористическая пародия на Андрея Белого (тема «Идет купаться Вэверлей»):

Средь тополей, среди аллей,
Среди полей, полуалея, ...
Чего так медлит Вэверлей,
Взлетает, тая, Доротея.

Смешение старых и новых писателей дает юмористический эффект, но

³⁷ Русская потаенная литература XIX столетия, отд. I, Стихотворения, ч. 1. Лондон, 1861, стр. 375.

³⁸ Такие «пародии» дожили до наших дней. Укажем коллективную «Товарищ Евгений Онегин», печатавшуюся в 1927 году в «Бегемоте» (Онегин — агроном, Татьяна работает на почте, Ленский — селькор, разоблачающий растрату, совершенную Онегиным, и т. д.), «Евгений Онегин в Ленинграде» Верховского-Снайпера (в «Вечерней Красной газете»), бесконечный «Евгений Онегин» А. Архангельского и Мих. Пустынина («Вечерняя Москва», 1933—1934) и многие другие.

показывает безразличие авторов к пародийной цели. Литературная направленность исчезает.

Литературная пародия, сатирическая и отчасти юмористическая, в отличие от пародических использований является одной из форм художественной критики. Пародия вырастает из критики и продолжает ее средствами, заимствованными из арсенала самого критикуемого. Это — предметная критика. Раздраженный и насмешливый критик наряду с логическими доводами использует пародию. Приведение к абсурду художественных средств разбираемого автора является своеобразным критическим доказательством. Пародия нередко предваряет критический разбор, еще чаще его завершает. Она возникает как продолжение цитаты или мотивируется желанием «подражать». В некоторых случаях критическая статья или рецензия почти целиком строится на пародировании и иронических цитатах. Иногда пародия как бы вытесняет и заменяет собой критику. В «Библиотеке для чтения» Сенковского, любившего всякие выдумки, тотчас же вслед за библиографически выписанным названием «Былей и небылиц» Даля следовала рецензия-пародия на его сказовую манеру: «Эй, кума Соломонида, не проплясать ли нам какого-нибудь критического казачка по случаю этой литературы в присядку».³⁹

Пародия — акт творческой критики. Критику, для того чтобы написать пародию, в особенности на произведение, обладающее литературными достоинствами, как заметил еще Н. А. Добролюбов, «надо быть самому поэтом, противопоставлять талант таланту». Наличие одной аналитической способности здесь недостаточно.⁴⁰

Являясь критическим актом, пародия пользуется средством образного воспроизведения пародируемого в целях его иронического переосмысления. Только в этом отношении она «верна форме и вероломна по содержанию», как выразилась Барбара Харди. Литературная пародия обращена не только против содержания, но и против пародируемой формы, служащей для выражения того или иного содержания. При этом либо отвергается и критикуется и форма, и содержание, либо только форма, избранная для воплощения этого содержания, как неуместная, отжившая или незрелая. Стремясь к разрушению одной эстетической концепции, дискредитации ее художественных средств и стиля, пародия служит средством самоутверждения других эстетических принципов. Пародист стремится лишить эстетической ценности неприемлемое для него литературное произведение (за которым скрывается обычно целое направление). Пародия, в которой сконцентрировано наиболее характерное и типичное для всего творчества пародируемого автора или литературного направления, оставаясь конкретной, оказывает более сильное действие. Пародия воспринимается тем сильнее, чем дальше, как круги по воде от брошенного камня, распространяется ее воздействие, задевая основные тенденции, заложенные в творчестве пародируемого автора и литературного направления, к которому он примыкает.

³⁹ «Библиотека для чтения», т. XVII, 1831, стр. 30.

⁴⁰ Пародия, по словам современной английской исследовательницы Барбары Харди, имеет то крупное преимущество перед другими формами критики, что отводит упрек поэтов, которые охотно «уверяют, что те, кто может, пишут сами, а те, кто не может, занимаются критикой». Пародист критикует творца. Критик, отважившийся писать пародии, не только наглядно демонстрирует слабости (с его точки зрения) критикуемого автора, но и собственный вкус и литературное мастерство. Однако талант пародиста развивается негативно. Умение писать отличные пародии не означает такой же способности писать всерьез, хотя многие превосходные поэты были отличными пародистами. В то же время серьезные стихи выдающихся пародистов часто оказываются ниже их пародий. Таким образом, «упрек поэтов» по адресу критиков, даже пишущих пародии, не отведен полностью.

Пародист отстаивает свои эстетические позиции от опасности пзвне. Он отвергает и высмеивает то, что грозит подорвать его собственные, давно сложившиеся или еще формирующиеся художественные позиции, что задевает, оскорбляет или тревожит его вкус. Пародист обращается прежде всего не к пародируемому автору, а апеллирует к читателю-современнику, борется за его художественный вкус и литературные симпатии. Пародия спланирует единомышленников, будоражит и деморализует противников и настраивает на насмешливый лад «нейтральных» читателей. Она обороняется и нападает. Являясь «отражением отражения», пародия, однако, не может повлиять на основные моменты развития литературы и выбор художественных средств, определяемый самой действительностью! Но она активизирует восприятие литературных произведений и толкает к самоопределению эстетических воззрений и оценок. Пародия выступает не только против отживающих или скороспелых литературных течений. Она указывает на слабости и незрелость побеждающих и сильных направлений. Пародия способна надолго и серьезно дискредитировать в глазах современников и значительных поэтов, в особенности если их творчество не отвечает требованиям общественного развития. Перенесенная в самые недра художественного творчества, пародийная борьба становится борьбой за художественные средства выражения, действительность и убеждающую силу искусства.

В основе сатирической литературной пародии лежит активное неприятие пародируемого произведения или стиля в целом или в существенных его чертах. Дружественная пародия ориентируется на юмор, но способна нечувствительно переходить к сатире. Одна негодует и дискредитирует, другая шутливо и благожелательно указывает на промахи и заблуждения. К этому виду относятся слова Герберт Ричардсон о том, что истинная пародия должна «смешивать насмешку с восхищением». Во все времена существовали пародисты, которые могли имитировать самых различных писателей. В отличие от пародистов-сатириков, обычно избирающих для своего нападения определенный круг непримлемых для них литературных явлений, пародисты-юмористы берутся пародировать кого угодно. Пародисты-юмористы охотно подчеркивают, что они занимают пейтральную или благожелательную позицию по отношению к пародируемым.⁴¹

Читая сочинения А. Пушкина, А. К. Толстой испещрил книгу множеством шутливых замечаний, пародийно «продолжающих» или комментирующих отдельные строки и целые стихотворения:

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУА

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила,
 Дева печально сидит, праздный держа черепок.
 Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
 Дева над вечной струей вечно печальна сидит...

А. К. Толстой «комментирует», соблюдая пушкинское мерное течение речи:

Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
 В урне той дно просверлив, воду провел чрез него.

⁴¹ Немецкий пародист Фриц Маутнер называл свои пародии «подразниванием из любви». В предисловии к своему сборнику «Следя знаменитым образцам» он сравнивает стремление писать пародии с ребяческим желанием разобрать игрушку, чтобы посмотреть, как она сделана. Однако не все его пародии были дружественными. Как раз наибольший интерес представляет его пародия на Вагнера «Не знающий себя Агасфер или вещь в себе как воля и представление», зло характеризующая реакционные черты философии и поэзии Рихарда Вагнера (Fritz M a u t n e r. Nach berühmten Mustern. Stuttgart, 1878).

А. К. Толстой несомненно понимал красоту и условность антикизированного образа, созданного Пушкиным. Его ультрапрозаическое объяснение, подстановка «реальности» под поэтический вымысел была чисто шуточной и не могла лишить обаяния пушкинские стихи. Но вот, читая стихотворение Пушкина «Желание», А. К. Толстой после строк:

И там, где мирт шумит над тихой урной,
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?
Утихнут ли волненья жизни бурной?
Минувших лет воскреснет ли краса?
Приду ли вновь под сладостные тени
Душой заснуть на лоне мирной лени?

пишет продолжение:

Пятьсот рублей я наложил бы пени
За урну, лень и миртовы леса.

Здесь уже сквозит неприятие романтических штампов, подхваченных к тому времени эпитонами Пушкина. В стихах Пушкина «Баратынскому из Бессарабии», «Друзьям», «Адели» мелькают «Вакха буйный пир», «питомцы муз», Лель, хариты и прочие архаичные аксессуары романтической поэзии. А. К. Толстой как бы составляет их пародийный каталог:

Вакх, Лель, хариты томны, урны,
Проказники, повесы, шалуны,
Цевницы, лиры, лень, Авзония сыны,
Камепы, музы, грация лазурны,
Питомцы, баловни луны,
Наперсники пиров, любимцы Цитереи
И прочие небрежные лакеи.⁴²

Дружеская пародия часто включает намеки и словечки, принятые и понятные только в близком кругу, не чуждается эпиграмматических выпадов и носит характер поэтического экспромта.

Близки к этой разновидности пародии и шуточные стихи «на случай», сочиняемые по поводу различных торжеств, свадеб, юбилеев и чествований. Чаще всего это юмористические использования, написанные по готовой ритмико-синтаксической канве какого-либо известного произведения.⁴³ Но иногда и такие шуточные пародии приобретают литературную направленность. М. Ю. Лермонтов и В. Анненкова сочинили шуточное стихотворение «Югельский барон» по случаю свадьбы их родственницы Верещагиной, вышедшей замуж за барона Гюгеля (отсюда и название). Эти стихи можно рассматривать как шуточную пародию, не лишенную литературной направленности против книжной романтики Жуковского, баллада которого «Смальмгольмский барон» послужила «образцом» для пародистов. Домашняя пародия, вышедшая из-под пера Лермонтова, приобрела литературное значение.

⁴² Д. Н. Цертелев. Отношение гр. А. К. Толстого к Пушкину. «Санкт-Петербургские ведомости», 1913, № 182.

⁴³ К юмористической пародии примыкают и пользовавшиеся большой популярностью и расхвалившиеся в списках шуточные стихотворения, использующие профессиональную лексику: «изъяснения в любви» наборщиков, канцеляристов, врачей, дьячков, будошников, портных, моряков и т. д. Эти произведения проецируются на «высокую» любовную лирику, отчасти пародируя ее, отчасти используя в юмористических целях.

Выходя за пределы дружественного кружка или литературного направления, пародия как бы приобретает самостоятельную литературную жизнь. Известны случаи более острого восприятия «дружественной пародии», чем у благожелательного ее творца. Пародия как бы перехлестывает через голову ее автора. Подмечая слабые стороны произведения, пародист рискует заслужить аплодисменты в лагере своих собственных литературных противников, которые не без злорадства примут такую «дружественную» пародию. Дружественная пародия может объективно свидетельствовать о различиях, а то и противоположных тенденциях, воззрениях, эстетических вкусах и позициях пародиста и пародируемого. И. С. Тургенев, благожелательно относившийся к А. А. Фету, взяв на себя редактирование его стихов, пытался воздействовать на поэта, в частности прибегая к дружественной пародии. «Пускай меня „на площади трехвостником дерут“ — не могу признать хорошими стихов вроде:

Иль тот, кто, зародясь пленять богинь собою,
Из недра Мирры шел, одетого корою», —

пишет И. С. Тургенев Фету в декабре 1858 года и предлагает прибавить к этим стихам две строки, пародирующие фетовский перевод «Лиды» Шенье:

В чей, присавясь, зрак, — вид уст приняв живой
Прелестниц, — взор полн нег — игрив вперяет рой...⁴⁴

Тургенев не только пародировал неудачные по его мнению строки. Он пародирует поэтическую концепцию Фета — ее иррационализм и сознательную бессвязность. Стихотворение Фета «Я долго стоял неподвижно, в далекие звезды глядясь» вызвало к жизни пародию Тургенева:

Я долго стоял неподвижно
И странные строки читал,
И очень мне дики казались
Те строки, что Фет написал.

Дружеская пародия благожелательного редактора скрывала неприятие важнейших особенностей поэзии Фета.

Дружественная юмористическая пародия помогает преодолевать моменты инерции, застоя и шаблона, не покушаясь на всю художественную концепцию пародируемого автора, не стремясь ее разрушить и дискредитировать.

Сатирическая пародия прибегает к наиболее острым и разрушительным средствам переосмысления или, лучше сказать, обесмысливания пародируемого оригинала. Главнейшие ее средства — утрировка и гиперблизация образного строя, доведение его до абсурда, нагромождение поэтических шаблонов, обычно не связанных между собой или противоречащих друг другу, парочитая подстановка или подмена традиционных тем и мотивов (например, в лирике) неожиданными прозаизмами. Гротескное заострение и преувеличение, «передержка», комическая реализация метафор и сравнений создают ощущение смешной бессмыслицы и надутого ничтожества. Сатирическая пародия не только форма критической оценки, но и активного неприятия.

6

Отсутствие дифференциации пародии по дополнительным признакам жанровой разновидности может привести к различным недоразумениям, а то и к неправильному истолкованию историко-литературного процесса.

⁴⁴ А. Фет. Мои воспоминания, ч. 1. М., 1890, стр. 283.

Нет нужды рассматривать каждую пародию только как орудие литературной борьбы, с пренебрежением отбрасывая все те ее разновидности, которые не отвечают этому определению, или относя их к разряду «реакционных пародий». Преувеличение литературной роли пародии и ее значения как орудия литературной борьбы возникло под непосредственным воздействием взглядов на этот жанр формальной школы. Формальная школа придавала пародии исключительное значение в «диалектической смене стилей», ибо само развитие литературы рассматривалось как имманентный процесс. Согласно этим представлениям, пародия была внутренним катализатором этого процесса, взрывая изнутри «канонические» жанры и стили, иронически их трансформируя и подготавливая рождение новых. Пародия становится едва ли не главным орудием литературной борьбы, оттесняя другие виды идеологической борьбы, рассматриваемые как «внелитературные» и не определяющие сам процесс «становления стиля». Преувеличение значения пародии как средства литературной борьбы можно считать в известной мере пережитком теорий 20-х годов.

Рассматривая развитие советской пародии 20-х годов и желая поднять значение этого жанра, П. Н. Берков утверждает, что в это время «в основном» процветала «сатирическая пародия, направлявшая свои удары по реакционным литературным школам, явлениям и писателям».⁴⁵ Однако и в советское время литературная пародия развивалась в свопах двух жанровых разновидностях — сатирической и юмористической, причем критическая пародия чаще всего носила дружественный характер и, указывая на те или иные недостатки писателя, отнюдь не стремилась к его дискредитации. Хорошо известно, что такой крупный пародист, как Архангельский, пародировал не столько писателей, принадлежавших к «реакционным школам», сколько наиболее значительных представителей молодой советской литературы — Н. Асеева, В. Маяковского, А. Фадеева, Ф. Гладкова, Л. Леонова, И. Эренбурга, А. Жарова, А. Прокофьева и др. Присматриваясь к составу пародий в таких антагонистических журналах, как сменовеховская «Россия» и «На литературном посту», мы также обнаружим, что пародируются не противники, а писатели, наиболее близкие журналу. В «России» в цикле «Как родился поэт» (1922, № 3) Арго и Адуев пародируют И. Северянина, Б. Пастернака, О. Мандельштама, причем два последних печатаются в том же самом журнале. В пролеткультовском журнале «Гудки» мы находим пародию Ф. Киселева на пролеткультовца Гастева (1919, № 1). В журнале «На литературном посту» мы находим пародии на Жарова и Безыменского, в «Журналисте», издававшемся отделом печати ЦК ВКП(б), — пародию на Демьяна Бедного (1923, № 6). Все это, как нам кажется, вполне доказывает, что в советское время литературная пародия существовала и как юмористический жанр и рассматривать ее *только* как «орудие литературной борьбы» нет нужды.

В статье об А. Архангельском, напечатанной в «Литературном критике», было предложено такое объяснение его творчества: «... Архангельский считал существующую форму художественной литературы условной, и эта условность производила на него юмористическое и раздражающее впечатление... За этой условностью искусства он видел условность, то есть ложные формы самой действительности — те далеко не условные, а реальные силы и пережитки старого общества, которые мешают людям существовать на свете». И далее: «Его литературная работа была поисками нового, более совершенно действующего прозаического и сти-

⁴⁵ П. Н. Берков, ук. соч., стр. 257.

хотворного искусства, — искусства, которое не разрушалось бы и не превращалось в свою противоположность от прикосновения к нему пародирующего пера сатирика, искусства, защищенного значительностью своей темы и собственной жесткой, прекрасной формой». ⁴⁶ Однако из истории пародии мы знаем, что ни значительность темы, ни совершенство формы не спасали от пародирования. Эта характеристика не только страдает преувеличением, но и принципиально неверна. Вряд ли Архангельский отождествлял стиль (и вообще художественную форму) пародируемых им писателей с «ложными формами самой действительности». Конечно, его сердили «традиционность изложения», кудрявость и цветистость, орнаментализм, злоупотребления сказом, стилизаторство. Становясь чертами индивидуального стиля, эти особенности открывали большие возможности для их пародирования. Однако Архангельский не занимал негативной позиции по отношению чуть ли не ко всей советской литературе 20-х годов, а пародируемые им произведения отнюдь не разрушались и не «превращались в свою противоположность» от дуновения его пародий. Архангельский пародировал Маяковского, Асеева или Фадеева вовсе не в целях дискредитации их творчества как какого-то «пережитка», порожденного ложными формами действительности! Подобные построения возникают от стремления придать пародии большую роль и значение, чем она в каждом отдельном случае имеет. Поэтому правильнее отнести значительную часть пародий Архангельского и других советских пародистов к жанру юмористической пародии, не лишенной критицизма и дружественной проны. Мы несколько не умалим эстетического значения пародий Архангельского, если применим к нему пушкинское определение, согласно которому «хороший пародист обладает всеми слогами». Но при этом следует подчеркнуть, что общее развитие советской пародии стремится к удержанию основной самокритической линии. Советские пародисты (в том числе и А. Архангельский) нападали на отдельные изъяны, нездоровые мотивы, банальщину и штампы, доставшиеся от поэтических предшественников пародируемых поэтов и писателей.

7

Характерной чертой пародии является актуальность. Пародия охотно бежит по горячим следам. Чем свежее пародируемое произведение, завладевшее всеобщим вниманием, тем разительнее вынырнувшая словно из-под земли пародия. Эффект пародии сильнее всего в первый момент возникновения контраста, неожиданного перенесения в другую плоскость шуточного или саркастического переосмысления. Пользуясь языком химии, можно сказать, что пародия острее всего воспринимается «in statu nascendi» — в момент своего зарождения, когда впервые происходит столкновение планов и в привычное (или складывающееся) восприятие вносится новый (пародийный) элемент. Поэтому острее всего пародия воспринимается современниками и воздействует на их вкусы и литературные симпатии. Пародии не проходили бесследно и для пародируемых авторов. Там, где пародия верна, где она указывает на подлинные слабости и несовершенство художественной мысли, она помогает поэту от них избавиться. Можно назвать несколько поэтов, которые «вняли» пародии. В. Петров под влиянием пародий переработал «Оду на карусель» (1766). Граф Д. И. Хвостов при переиздании своих басен устранил те, что вызывали насмешки арзамасцев. Даже такой самодовольный поэт, как Бенедиктов, оказался

⁴⁶ Ф. Человеков. Александр Архангельский. «Литературный критик», 1938, № 11, стр. 145—147.

чувствительным к уколам пародистов. После рецензий Добролюбова и пародии «Дуэт» М. Розенгейм не включил «Современную думу» в собрание своих стихотворений. Что же касается Случевского, то его нервы не выдержали града пародий, и он надолго перестал писать. Хотя пародия не лишена способности оказывать влияние на пародируемого автора, однако это влияние редко идет дальше отдельных частных, гипертрофированных и осмеянных пародистом.

Пародист, за редкими исключениями, не учит и не наставляет поэта, а выражает свое отношение к его творчеству, жанру или стилю.

Ретроспективно, исторически воспринимаемая пародия всегда ослаблена. Она как бы постепенно утрачивает свое жало. «Пародия редко переживает свой оригинал, что объясняет, почему такие блестящие пародисты, как Кальверлей и Теккерей, сейчас мало читаются, так как многие из их пародий на второстепенных викторианских поэтов и романистов не вызывают отклика», — утверждает Барбара Харди. Все же мы знаем немало случаев, когда пародия напоминает нам о поэтах, а иногда даже подменяет их подлинный облик. Пародии арзамасцев и Пушкина донесли до нас имя графа Хвостова, пародия Добролюбова сохранила имя М. П. Розенгейма. Пользовавшийся огромной популярностью Бенедиктов поддерживает ее теперь преимущественно с помощью Козьмы Пруткова.

В кривом зеркале пародии не только отражаются отдельные явления, но и историко-литературный процесс. История пародии это как бы вывороченная наизнанку история литературы. Самыми популярными среди пародистов оказываются не замечательные поэты, а шумные и претенциозные герои литературной моды. По успеху у пародистов, по пародийной славе самыми заметными и известными поэтами оказываются не Пушкин, Лермонтов или Тютчев, а Е. Ростопчина, В. Бенедиктов, В. Крестовский, М. Розенгейм. Самые характерные черты целого направления как раз у второстепенных представителей и эпигонов выступают с механической обнаженностью и потому становятся легкой добычей пародистов.

Современный читатель старой литературной пародии проигрывает по сравнению с ее современниками в остроте, силе и свежести восприятия. Пародия не задевает его непосредственно, меньше волнует и меньше смешит. Историческое восприятие пародии имеет свои особенности. Оно связано, как и восприятие пародии ее современниками, с узнаванием пародированного оригинала. Но это узнавание осложнено всем последующим литературным опытом. Новый читатель воспринимает старую пародию ретроспективно. Он соотносит ее как с предшествовавшей литературной историей, так и с литературными и общественными явлениями своего времени. Его знакомство со «вторым планом», его отношение к пародируемому произведению совсем иное, чем во времена пародиста. И ему трудно переключиться на восприятие современников и стать на точку зрения пародиста. «Второй план» как бы расщепляется. Собственное представление о пародируемом произведении, авторе или стиле перекрещивается с восприятием пародиста.

Расхождение в эстетической оценке пародируемого произведения всегда отражается на восприятии пародии. Представителям одного эстетического мироощущения она кажется острой и меткой, их противников она возмущает. Становясь достоянием литературной истории, пародия подпадает под власть изменившихся эстетических оценок. Пародии 60-х годов при всем их исторически прогрессивном значении нас меньше удовлетворяют и кажутся нам менее острыми, даже менее удачными не потому, что мы перестали отказывать им в этом значении, а потому что наша оценка Фета и Тютчева заметно разнится от оценки их творчества «искровцами» и даже Н. А. Добролюбовым. Таким образом, «долговеч-

ность» пародии в последующем ее восприятии определяется не только ее объективно-исторической справедливостью или прогрессивностью, не только типичностью подмеченных ею черт пародируемого оригинала, но и его местом в последующей культуре и последующем эстетическом восприятии пародируемого. Вместе с тем удачная, т. е. обладающая собственным эстетическим совершенством, пародия имеет больше шансов на успех и длительный резонанс почти независимо от ценности пародируемого произведения. При этом пародия на произведение, утратившее для нас свое эстетическое значение, воспринимается нами острее и тем острее, чем эти собственные качества пародии выражены ярче и талантливее.

Историческое восприятие пародии требует некоторой тренировки и литературных познаний. Возникает необходимость ретроспективного восприятия литературных явлений. Но вместе с тем пародия и дает нам эту перспективу. Она как бы переносит нас в атмосферу минувшей литературной борьбы и художественных исканий. Она заставляет почувствовать былую новизну и своеобразие произведений далекого и недавнего прошлого, придает нашему восприятию стереоскопичность. Она помогает нам ощутить отмирание и нарождение различных форм и средств художественного отражения действительности и вместе с тем предостерегает от эпигонства, указывает на непригодность старых средств художественного мышления для выражения нового общественного содержания. Пародия встречает гримасой рождение новых литературных форм. Но еще чаще она провожает насмешливым свистом отжившие произведения эпигонов. Пародия не столько убивает, сколько добывает прежде всего то, что уже подточено самим временем. Пародии «встречают сочувствие, читаются с удовольствием и означают, что то, на что они намекают, уже не пользуется особенным сочувствием публики».⁴⁷



⁴⁷ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, стр. 595.

РУССКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Советская художественная литература составляет неотъемлемую часть общенародного дела — дела построения коммунизма в нашей стране. Призыв Коммунистической партии к писателям и деятелям искусства стать ближе к современности в равной степени относится и к литературным критикам, и к теоретикам литературы.

Достижения советского литературоведения, опирающегося на незыблемые основания марксизма-ленинизма, значительны. К сожалению, почти вне изучения оказалась поэтика в ее широком значении и совсем на отшибе находится полузабытое стиховедение. Между тем успехи русской классической и советской поэзии велики, она достойна серьезных исследований. Нужны изыскания, анализирующие и обобщающие отдельные этапы развития художественно-поэтического процесса. Изучить «стихов российских механизмы» (*Пушкин*), конкретно показать связи идейных тенденций с технологией поэтического мастерства, совершенствовать которое призывает наша партия, — это прямое дело литературоведа. В конце концов мы должны знать, что нового внесли советские поэты в сокровищницу отечественной поэзии как художники и как мастера. Разумеется, сама по себе ритмическая форма стиха ничего не означает: ритм окрашивается в цвет смысла.

Более двухсот лет существует на Руси стиховедение. Оно зародилось тогда, когда у нас только начиналась книжная отечественная поэзия, а народная поэзия была еще не записана, не собрана и не опубликована. Первоначально теория предвляла практику, которая затем вырвалась из оков схематики. В общепринятой теории стиха много ошибочного, метафизического, мешающего работе поэтов. Основы стихосложения должны быть выведены из богатейшей практики отечественной поэзии, подобно тому как правила грамматики выведены из сложившегося литературного языка. Ближе к практике, ближе к жизни поэзии — вот чем должно руководствоваться советское стиховедение.

В предлагаемом очерке затронуты некоторые наиболее важные вопросы ритмологии стиха, сделана попытка исторически пересмотреть основы русской просодии и теоретически обобщить опыт тех поэтов — дооктябрьского периода и советского времени, которые действительно участвовали в развитии отечественного стихосложения.

1

Великий энтузиаст поэзии, зачинатель реформы русского стихосложения Василий Тредиаковский, возвратившись из Франции первоклассно-образованным филологом, издал в 1735 году «Новый и краткий способ

Публикуя статью А. Квятковского в дискуссионном порядке, редакция предлагает читателям высказаться по существу проблем русского стихосложения.

к сложению российских стихов». Он писал: «Подлинно, почти все звания (термины, — А. К.), при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оных простых людей поэзии»¹ (курсив мой, — А. К.).

В 1741 году вернулся в Россию из Германии Михайло Ломоносов, где он познакомился с теорией и практикой немецкого стихосложения. Еще в 1739 году он прислал в Петербург свое «Письмо о правилах русского стихотворства».

Так началась в XVIII веке разработка русского стихосложения.

Для своего времени, когда петровская Россия вступала в ряды цивилизованных европейских государств, «тоническая» теория стиха была прогрессивным явлением русской культуры и сыграла положительную конструктивную роль, поскольку первые наши поэты были в то же время и теоретиками стиха. Однако с первых же дней своего существования теория стиха в России была направлена по ложному следу, который шел из средневековой Европы. Немецкие филологи XVII века во главе с Опицем, а в XVIII веке — во главе с Клопштоком механически приспособили к немецкому стиху античную метрику, терминология которой была перенесена и на формы европейского стиха.

В античных стихах различаются короткие и длинные слоги, у последних протяжение вдвое больше, чем у коротких. В практической речи древних греков вряд ли различались длинные и краткие слоги. В гекзаметрах Гомера долгота слогов *структурная*, определяемая метром на базе фонетического строя языка. Протяжение слога — вполне нормальное явление, оно не нарушает естественности речитации стиха. Но немецкие, а за ними и русские филологи решили, что протяжение слогов — это свойство лишь античных языков и европейским языкам оно противопоказано. Перенимая из античной метрики такие термины, как *хорей*, *ямб* и *дактиль*, они совершенно изменили количественное, а значит, и ритмическое содержание элементарных групп (метров, стоп). Античные хорей и ямб — это *трехдольные* метры (⏏) и (⏏) из двух слогов, один из которых долгий, т. е. двудольный. Европейские филологи сняли долготу слога, превратив эти стопы в простые двусложия с обязательным ударением на месте долгого слога, невзирая на то, что акценты в греческих стопах могут стоять и на коротких слогах (ритмическая инверсия). Получились двусложные элементарные группы (⏏) и (⏏); одну группу назвали «хореем», другую — «ямбом».

Это — *первая* нелепость в теории стиха: появились *лжехорей* и *лжеямбы*.

Подобная операция была проделана и с четырехдольным дактилем (⏏) и равным ему спондеем (⏏). Античный дактиль состоит из двудольного долгого слога и двух кратких однодольных слогов, а спондей — это пара двудольных слогов. Приспособляя античные стопы к европейским стихам, теоретики сняли долготу, и *четырёхдольный* дактиль (⏏) превратился в *трехдольную* коротышку (⏏), а спондей (⏏) съезжился в уродливое двусложие (⏏) (два односложных слова). Так появились *лжедактили* и *лжеспондеи*, причем последние сочетаются уже не с «дактилями», а с «хорейми» и «ямбами».

Это — *вторая* нелепость.

Двудольных (двусложных) элементарных групп нет в природе ритмических процессов: двудольная стопа слишком мала по своему объему, чтобы стать самостоятельной, ее нет и в античной метрике. Если всерьез допустить, что возможны стихи, в которых один за другим последова-

¹ Тредиаковский. Стихотворения. «Советский писатель», 1935, стр. 352

тельно идут только ударные и безударные слоги, то поэтам пришлось бы ограничиться лишь односложными, двусложными и трехсложными словами. Здесь и споткнулась теория двусложных «ямбов» и «хореев»; теоретики были вынуждены призвать на помощь безударный «пиррихий» ∪∪. Тем самым была сокрушена ложная «ямбо-хорейческая» система.

Сняв долги с античных метров (стоп) и закрепив на месте долгих слогов обязательный акцент, европейские теоретики перенесли «реформированную» таким манером метрику на античный *четырёхдольный* гекзаметр и стали скандировать Гомера и Вергилия по «тónическим» («силлаботоническим») правилам как *трехдольник*, совершенно игнорируя лексические законы греческого и латинского языков, коверкая слова обязательной акцентировкой лишь долгих слогов в угоду ложной теории, не обращая внимания на ударения, приходящиеся на краткие слоги.

Так появилась *третья* нелепость, равную которой трудно сыскать в истории литературной теории и практики. Загипнотизированные догмой фанатики мифического «тонизма», по существу, извратили метрику античных стихов. Лжехорей, лжеямбы, лжедактили, лжеспондеи, эти «тónические» самозванцы, заняли места истинных хореев, ямбов, дактилей, спондеев в античной поэзии. Уродливая тень, как в сказках Шамиссо и Андерсена, поработила своего хозяина...

Неужели в России не нашлось людей, которые поняли бы, что мы не имеем права применять античные термины к русским стихотворным размерам? Наши «ямбы» — это не античные ямбы, наши «дактили» — это не те дактили, которыми пользовались Гомер и Вергилий.

Первым почувствовал неладное в «тонической» теории стиха А. Радищев. В «Путешествии из Петербурга в Москву» он писал: «Поэзия было пробудилась, но ныне паки дремлет, а *стихосложение шагнуло один раз и стало в пень... Теперь дать пример нового стихосложения очень трудно*, ибо примеры в добром и худом стихосложении глубокий пустили корень. Парнас окружен Ямбами, и Рифмы стоят везде на карауле».²

Затем с критикой гекзаметра выступил Д. Самсонов. Дело в том, что уже в первой четверти XIX века трехдольный лжегекзаметр вошел в силу, и теоретики того времени определяли его как «дактилохорейческий» размер на том основании, что среди трехсложных «дактилей» у русских авторов встречались двусложные стопы, например:

|Но ^ у|же и Па|рид ^ не|медит в вы|соких чер|тогах^|
(Илиада. Перевод Н. Гнедича)

Самсонов заметил совмещение в трехдольных стопах трехсложной и двусложной групп и в статье «Краткое рассуждение о русском стихосложении»³ правильно утверждал, что для того, чтобы сохранить трехдольность в этом «гекзаметре», нужно после хорей делать «остановку в произношении», т. е. соблюдать однодольную паузу, которая уравнивает двусложный «хорей» до объема трехдольного «дактиля». Через 100 лет мысль Самсонова была теоретически обоснована и развита в исследованиях С. Боброва о «трехдольных паузниках»,⁴ а затем в работах Г. Шенгели и М. Малишевского.

² А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 352—353. Курсив мой. — А. К. Возражая против ограничений в теории стиха Тредиаковского—Ломоносова, Радищев отстаивал трехдольный паузный гекзаметр и высказывал свои симпатии к русскому народному стиху.

³ «Вестник Европы», 1817, ч. XCIV.

⁴ Сергей Бобров. Новое о стихосложении А. С. Пушкина. Изд. «Мусaget», М., 1915. См. также его статью «Критика трехдольного паузника» (Второй сборник Центрфуги. М., 1916).

Среди других теоретиков XIX века, протестовавших против ложной теории стиха, наиболее примечателен профессор Московского университета Алексей Кубарев (1796—1881), новаторские труды которого не были поняты современниками и последующими поколениями. Ему принадлежит статья «О тактах, употребляемых в русском стихосложении» («Московский вестник», 1829, ч. IV) и небольшая книга «Теория русского стихосложения» (М., 1837).

Я не буду излагать его оригинальную теорию тактов и пауз в стихе, коснусь лишь высказываний Кубарева о двусложных размерах. Он утверждал, что, как показывает практика поэтов, в русском стихосложении нет двусложных «ямбов» и «хореев», а есть «четырёхсложные такты», в которых встречаются паузы. «Читая стихи, писанные равными тактами (т. е. стопами, — А. К.), известными у нас под *несправедливым названием ямбов и хореев*, — говорил А. Кубарев, — легко заметить, что чаще всего в них встречаются *такты четырёхсложные*. . .» (здесь и далее курсив мой, — А. К.). Кубарев раньше всех отметил *анакрузу* и *эпикрузу* в стихе, назвав первую «отдельным или вводным слогом», а вторую — «заключительным тактом» стиха. Тонкое ритмическое чутье подсказало Кубареву, что русский четырёхстопный ямб состоит «из двух четырёхсложных тактов с 3-мя отдельными или вводными слогами», т. е. с трёхсложной *анакрузой*: «Через неприступны переи́правы».⁵

В своей книге Кубарев утверждал: «Стихотворцы наши писали стихи, *совсем не думая о теории*, которую спокойно оставляли в книгах, и *слушались одного, естественном внушенного такта*, нимало не заботясь о том, *чисты ли их ямбы и хорей*» (стр. 3—4). Он советовал: «. . . вместо того, чтобы соглашать теорию с практикой, *следовало бы первую совершенно бросить*. Впрочем так и поступали почти наши стихотворцы» (стр. 4). Цель теоретической работы Кубарева, по его словам, заключалась в том, чтобы «заставить их (поэтов, — А. К.) *бросить ямбы, хорей и другие чуждые имена* (термины, — А. К.) *в нашей версификации*. Чтобы не противоречить себе, должно с ними проститься и оставить изучающим древних. Теперь спрашивается, каким образом могли мы принять не свойственную нам теорию? Этому заблуждению в нашей версификации предшествовало *ложное мнение о версификации древних*» (стр. 16).

В книге А. Кубарева мы находим поразительную для своего времени мысль о потенциальных ритмических возможностях, заложенных в структуре четырёхдольника, т. е. о *ритмических модификациях*. «Четырёхсложный такт, — говорил он, — представляет великое разнообразие пауз. Но где найти их примеры? Стихотворцы так редко писали сим тактом. Впрочем, если бы и писали, то по прежней системе, вероятно, не осмелились бы употребить паузы, которая в сей ложной системе вовсе неизвестна. Изобразим хотя в фигурах разного рода паузы в четырёхсложном такте.

1. $\acute{\cup}\wedge\wedge\wedge$ 2. $\acute{\cup}\cup\wedge\wedge$ 3. $\acute{\cup}\cup\cup\wedge$ 4. $\acute{\cup}\wedge\cup\cup$ 5. $\acute{\cup}\wedge\wedge\cup$
6. $\acute{\cup}\cup\wedge\cup$, 7. $\acute{\cup}\wedge\cup\wedge$ очевидно не возможен» (стр. 34).

Приведенные Кубаревым семь паузных «фигур» четырёхдольника — это лишь горсточка ритмических модификаций; все они встречаются в стихах.⁶ Модификацию четырёхдольника $\acute{\cup}\wedge\cup\wedge$, которую Кубарев считал невозможной, читатель найдет в последних строчках стихов Я. Полонского и Н. Асеева в разделе о тактовиках. Теоретически в че-

⁵ На эту особенность ямба указывали Андрей Белый в своем «Опыте характеристики русского четырёхстопного ямба» (Символизм. Изд. «Мусaget», М., 1910) и Георгий Шенгели (Практическое стиховедение. М., 1923).

⁶ См. ниже в разделе о четырёхдольниках.

тырехдольнике 124 модификации, из них около половины вошло в практику русской поэзии (вместе с народной).⁷

Обзор высказываний Кубарева, тонкого ритмолога, закончу его же мыслью: «Пока из оснований рифмики (ритмики, — А. К.) не будет положительно выведено, чем должно определять пространство стиха, до тех пор пределы его произвольны» (стр. 38).⁸

Нельзя обойти умную книгу Д. Дубенского «Опыт о народном русском стихосложении» (М., 1828). Подобно А. Кубареву, он доказывал, что господствующая теория стиха не соответствует практике и что «хореические» и «ямбические» стихи фактически основаны не на двусложных, а на четырехсложных стопах.

Этот же тезис лежит в основе рассуждений Н. Цертелева, написавшего книгу «Опыт общих правил стихотворства» (СПб., 1820).

В XX веке, почти через столетие после Кубарева, Дубенского и Цертелева, развивал, по существу, их положения о четырехдольности четырехстопного ямба Андрей Белый, который в своих статьях говорил, что в основе этого размера лежит «диподия» (двустопие) и, следовательно, эта форма стиха четырехдольная.⁹ О четырехдольных пеонах в русских ямбах и хореях писал Н. Шульговский.¹⁰

Но ведь, кроме «ямбов» и «хореев», есть другие стиховые размеры. Как же формируются стихи? На какой основе происходят разнообразные ритмические процессы, в пределах которых художественное слово приобретает мерное движение и особую эстетическую силу? К. Маркс говорил, что «человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты».¹¹

В чем заключается эта «соответствующая мерка» по отношению к стиховым формам? Как разобраться в их многочисленных структурах?

Мы видели, что А. Кубарев предлагал установить принцип, по которому образуются «пространства стиха». Несомненно, что решение вопроса о метрических пределах стиха и о закономерностях ритмических форм стоит в теснейшей связи с «законами красоты».

По условиям журнального очерка я не могу подробно остановиться на принципах ритмологии и классификации стиховых форм. Ограничусь кратким изложением.

Все стиховые формы совершенно ощутимо разделяются на две категории: *дисметрические* формы и *метрические* формы.

К *дисметрическим* стихам относятся такие формообразования, в которых отсутствует добавочное организующее начало — метрическое, в них нет элементарных групп (стоп) и периодических повторов данной группы. В русской поэзии выработаны два рода таких форм: интонационно-фразовый стих (фразовик) и акцентный стих (ударник). К ним относятся, например, «Слово о полку Игореве», многие русские былины,

⁷ В 20-х годах В. Брюсов выдвинул практически рациональную мысль об ипотастях, т. е. о замене основной стопы ритмической группой, количественно равной ей, но отличающейся от нее своим качеством.

⁸ Вопрос о «пределах стопности стиха» и о «пределах большой ритмической единицы» ставил Г. Шенгели в «Трактате о русском стихе» (изд. 2-е, Госиздат, М.—Пгр., 1923, стр. 124).

⁹ Андрей Белый. Символизм, глава «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба».

¹⁰ Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. СПб.—М., 1914.

¹¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 158.

раёшники, рифмованные акафисты, заимствовавшие форму народных раёшников, а также такие стихотворения, как «Она пришла с мороза, раскрасневшаяся...» А. Блока, «Александрийские песни» М. Кузмина, поэма «Облако в штанах» и «Мистерия-буфф» В. Маяковского и др. Свободным дисметрическим стихом писал Уитмен. Дисметрические стихи (верлибр) приняты сейчас в Западной Европе, в частности во Франции. При дисметрии «пространство стиха» неопределенно, в стихах нет количественной закономерности. Они не имеют ритмической структуры, потому что в них нет метра. Это «ритмиды».

Совершенно иначе формируются *метрические стихи*, основанные на периодических повторах количественно определенной элементной группы. Не *слоговость*, а *дольность*, не равносложность, а равнодольность составляет объем этой группы.

Нужно отметить, что искусство русского стихосложения развивалось настолько интенсивно, что слоговая теория стиха, унаследованная от Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, отставала от практики с каждым десятилетием, а в XX веке оказалась совершенно бессильной объяснить многие явления новейшей метрики. Устаревшая доктрина стопного равносложия применима лишь в ограниченной области стиховых формаций. Природа ритма, богатейшая практика русских поэтов (в особенности советского периода) и реалистический подход к технологии стиха подсказывают иной принцип понимания структуры метрических стихов.

В метрический объем стиха входят не только словесно-слоговые элементы, которые могут быть разной структурной длительности, но и структурные паузы — внутрстишные и концевые. Следовательно, и практически и теоретически нужно иметь в виду не только слоговой состав, но все «пространство стиха», мерой которого служит тактометрический период, состоящий из ясно ощутимых равновеликих групп, расчлененных на элементные доли. Понятие доли в русском метрическом стихе соответствует понятию моры в античной метрике. Доля — это ячейка, структурная клетка элементной метрической группы. Словесно-слоговой материал и структурные паузы размещаются по долевым клеткам тактометрического периода.

Подобно тому как в музыкальной ритмике соизмеримость равновеликих тактометрических периодов определяется не количеством нотных знаков, за которыми стоят звуки и паузы разной длины, а количеством долей, так и «пространство» метрических стихов нужно измерять не численностью слогов в строке, а количеством долевого элементов. Таким образом, не слоговость, а дольность определяет количественную структуру метрического стиха.

В основе ритмических формообразований лежат простейшие количественно определенные группы четырех классов: *трехдольник* $\cup\cup\cup$, *четырёхдольник* $\cup\cup\cup\cup$, *пятидольник* $\cup\cup|\cup\cup\cup$ и *шестидольник* $\cup\cup\cup\cup|\cup\cup$. Двудольник, как несамостоятельная группа, входит в состав пятидольника и шестидольника. Количественно эти группы гомогичны основным античным метрам: *трехдольник* — хорей $\cup\cup\cup$ и ямбу $\cup\cup\cup$; *четырёхдольник* — дактилю $\cup\cup\cup\cup$, спондею $\cup\cup\cup\cup$ и проклевзматiku $\cup\cup\cup\cup$; *пятидольник* — пеонам $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup\cup$; *шестидольник* — ионикам, нисходящему $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ и восходящему $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$.

Античные метры и «силлаботонические» стопы — это *статические* формы с *однофигурной модификацией*. Ритмический же процесс — *динамичен*. Вот почему можно теоретически на базе практики вывести из основной элементной группы многофигурные ритмические модификации,

образуемые комбинацией всех элементов, входящих в ее состав (различные долготы, различные акценты и различные структурные паузы). В трехдольной группе — 36 модификаций: $\acute{\cup}\cup\cup$, $\cup\cup\cup$, $\acute{\cup}\cup\wedge$, $\acute{\cup}\wedge\wedge$, $\overline{\cup\cup\cup}$, $\overline{\cup\cup\cup}$, $\wedge\wedge\cup$, $\wedge\wedge\wedge$ и т. д. В четырехдольной группе — 124 модификации: $\acute{\cup}\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\overline{\cup\cup\cup\cup}$, $\acute{\cup}\cup\cup\wedge$, $\acute{\cup}\cup\wedge\wedge$, $\acute{\cup}\wedge\wedge\wedge$, $\wedge\wedge\wedge\wedge$, $\overline{\cup\cup\cup\cup}$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$ и т. д. В несамостоятельном двудольнике 12 модификаций: $\acute{\cup}\cup$, $\cup\cup$, $\overline{\cup\cup}$, $\overline{\cup\cup}$, $\acute{\cup}\wedge$, $\wedge\wedge$ и т. д. В пятидольнике — модификации трехдольника и двудольника, а в шестидольнике — модификации четырехдольника и двудольника.

Каждая из четырех элементных групп, участвующих в формировании метрического стиха, имеет свои *видовые формы*, определяемые количественным составом долей в *анакрузе*. Анакруза — это *начальная*, безударная по своему местоположению часть тактометрического периода, предваряющая первую акцентную долю (в музыке соответствует понятию «затакта»). Анакрустический период всегда заканчивается *эпикрузой*, противоположной анакрузе; эпикруза — это *заключительная* часть периода, начинается она последним акцентом.

Вот сводная таблица базисных элементных групп *четырёх классов* (без ритмических модификаций); первый вид каждого многодольника — без анакрузы и эпикрузы — является *лидирующей формой*. на ее основе выведены ритмические модификации.

I. Трехдольник и его виды

Трехдольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup |$
 Трехдольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup$
 Трехдольник 3-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup}$

II. Четырехдольник и его виды

Четырехдольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup \cup |$
 Четырехдольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup \cup$
 Четырехдольник 3-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup} \cup$
 Четырехдольник 4-й $\quad \cup \cup \cup | \acute{\cup}$

III. Пятидольник и его виды

Пятидольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup | \acute{\cup} \cup |$
 Пятидольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup \cup | \acute{\cup}$
 Пятидольник 3-й $\quad | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup \cup |$
 Пятидольник 4-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup$
 Пятидольник 5-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup}$

IV. Шестидольник и его виды

Шестидольник 1-й $\quad | \acute{\cup} \cup \cup \cup | \acute{\cup} \cup |$
 Шестидольник 2-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup \cup \cup | \acute{\cup}$
 Шестидольник 3-й $\quad | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup \cup \cup |$
 Шестидольник 4-й $\quad \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup \cup$
 Шестидольник 5-й $\quad \cup \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup} \cup$
 Шестидольник 6-й $\quad \cup \cup \cup | \acute{\cup} \cup | \acute{\cup}$

Таким образом, перед нами *18 элементных групп* («метров», «стоп»), выведенных теоретически на основании изучения практики русских поэтов; в традиционной же теории стихосложения — *только 5 стоп* (ямб, хорей, дактиль, амфибрахий и анапест). Если к этому добавить, что несамостоятельный двудольник теоретически имеет 12 ритмических моди-

фикаций, трехдольник — 36 модификаций, а четырехдольник — 124 модификации, то можно представить себе, какие колоссальные *динамические резервы* заключены в структуре ритмических процессов, доступных в одинаковой мере и поэтам, и композиторам!

Следует обратить внимание на ту особенность элементарных структур, что простые группы (трехдольники и четырехдольники) имеют *по одному* метрическому акценту, сложные группы (пятидольники и шестидольники) — *по два* метрических акцента: один главный — на большей составной части и один побочный акцент — на меньшей составной части (двудольной).

Правильно организованный ритмический процесс заключается в *кратных периодических повторах* элементарной формы, которую можно назвать простым русским словом — *крата* (что значит «раз»). Ритмический процесс содержит в своей структуре меру собственного движения. Отсюда и дефиниции стиховых размеров: четырехкратный трехдольник 2-й, пятикратный четырехдольник 1-й, трехкратный пятидольник 3-й, трехкратный шестидольник 1-й и т. д. Период, заключающий в себе определенное количество крат, называется *тактометрическим периодом*. Пределы многократности повторов в периоде определяются тем же законом минимума и максимума, какой действует в структуре элементарных групп: не менее трех и не более шести. Поскольку в ритмических процессах наблюдается правильность структурных форм, можно, опираясь на богатейшую практику поэтов, построить проекции динамических стиховых форм, которые будут *контрольными рядами для различных типовых множеств*, сведенных в определенные родовые и видовые *единства*.

Объективной мерой правильного ритмического процесса является тактометрический период, в котором гармонически сочетаются структура ритма и фразостроение, работа речевого аппарата и дыхание. Контрольный ряд периода — это канва, на фоне которой движется реальный рисунок ритма, это — *пространственная звуковая дорожка*, по ячейкам которой бегут речевые звуки стиха и которая негативно присутствует в нашем сознании, готовая отозваться на любую ритмическую акцию.

О контрольных рядах, присутствующих в нашем сознании, Б. Томашевский писал: «Ритм воспринимается на фоне среднего ритмического рисунка, наиболее частого, наиболее ожидаемого».¹² Это же явление отмечено в работе В. Жирмунского, он указывал на «наличность в нашем сознании определенной метрической нормы, соотносительно с которой воспринимается нами каждый реальный стих».¹³ Очень ценно в этом отношении самонаблюдение В. Маяковского, который в статье «Как делать стихи?» писал: «Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами...»

Ритмическое чувство — врожденное чувство, связанное с ритмичной деятельностью нервной системы. По этому поводу И. П. Павлов сказал: «Нет ничего более властного в жизни человеческого организма, как ритм. Любая функция, в особенности вегетативная, имеет постоянную склонность переходить на *навязываемый ритм*».¹⁴ Способностью нервной системы «переходить на навязываемый ритм» и объясняется присутствие в нашем сознании ритмических контрольных рядов, как свойство врожденного чувства ритма и как следствие опыта. Слагающиеся в пределах контрольного ряда типовые формы стиха соответствуют тем павловским

¹² Б. Томашевский. Русское стихосложение. «Academia», Пб., 1923, стр. 65.

¹³ В. Жирмунский. Введение в метрику. «Academia», Л., 1925, стр. 65—66

¹⁴ П. К. Анохин. И. П. Павлов. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 289.

«динамическим стереотипам», благодаря выработке которых достигается нужный автоматизм всякого ритмичного движения.¹⁵

Тактометрический период с его контрольным рядом является, как было сказано, физически объективной мерой всякого правильного ритмического процесса; это — количественно определенное *целое*, которое ощущимо делится на *части* — краты, а каждая часть расчленяется на *частицы* — доли. Ритмический процесс по своей природе имеет четкую *клеточную структуру*.

Я лишен возможности привести здесь сводный классификатор — таблицы контрольных рядов тактометрических периодов для всех четырех классов многодолльников. Отмечу лишь, что в классе трехдолльников имеется 12 контрольных рядов, в классе четырехдолльников — 16, в классе пятидолльников — 20 и в классе шестидолльников — 24 ряда. Всего же в ритмических процессах теоретически участвует 72 *видовых контрольных ряда*, а в пределах каждого видového ряда — множество типовых формообразований.

Всякий речевой процесс — будь то речь, научный трактат или художественная проза — протекает в рамках грамматических норм, которые выполняют функции *первичной* формы. Формирование дисметрических стихов полностью вытекает из внутренних законов языка и речевых норм. В правильных же метрических стихах речевой процесс формируется, кроме того, в пределах метрических норм, которые по отношению к языковым нормам являются *вторичной*, добавочной формой эстетического значения. Поэт, наделенный чувством ритма, приравнивает строение речи к метрическим нормам, к «динамическому стереотипу» стихового размера, размещая слоговой состав слов по структурным, долевым клеткам контрольного ряда. Реальный ритмико-речевой процесс в стихе образуется в результате взаимодействия языковых и метрических норм, направленных на реализацию того, что составляет цель и смысл искусства, — высокоидейного содержания.

Русская поэзия чрезвычайно богата всевозможными стиховыми формами, которые выработаны поэтами на протяжении столетий инстинктивно, часто на ощупь, вопреки теоретической рутине, тормозившей развитие стиха. По примерным подсчетам, русские поэты разработали *около тысячи* самых разнообразных стиховых форм. Эти формы выработаны *самим народом*, ибо поэты — представители национального поэтического искусства. По этому поводу хорошо сказал В. Маяковский: «Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и *создает эти самые поэтические правила*» («Как делать стихи?»).

Помимо полносложных и паузных модификаций, в метрических стихах следует различать два существенных ритмологических момента — *константный ритм* и *инверсированный ритм*.

Если ударные слоги в стихе *совпадают* с метрически сильными долями контрольного периода, то образуется *константный ритм* независимо от того, будут ли это полносложные модификации, как в силлаботоническом стихе, или же среди полносложных будут встречаться паузные модификации. Например, для четырехдолника константными будут следующие модификации: $\dot{\cup}\cup\cup\cup$, $\dot{\cup}\cup\cup\wedge$, $\dot{\cup}\cup\dot{\cup}\cup$, $\dot{\cup}\dot{\cup}\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$ и т. д., где акценты падают на первую и третью доли.

Но когда ударные слоги *не совпадают* с метрически сильными долями периода и приходятся на слабые доли метра, то образуется *инвер-*

¹⁵ См.: Э. Г. Вацуро. Учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности. Учпедгиз, М., 1955, стр. 75—80

сированный ритм, в основе которого лежат соответствующие модификации: $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\wedge\wedge$, $\wedge\cup\wedge\cup$ и т. д., где акценты приходится на вторую и четвертую доли. Ритмическая инверсия происходит на фоне контрольного константного ряда. Это явление давно подмечено в теории стиха: в первой трети XIX века Н. Надеждин называл такие ритмические ходы «переливом ударений», в XX веке Божидар — «перевертнем», В. Жирмунский — «переакцентуацией».

Ниже приводятся пять примеров четырехкратного четырехдольника 1-го (контрольный ряд $|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|$) с инверсированным ритмом. Слова, подпадающие под ритмическую инверсию, выделены.

{ Гой ты, ветер, | не шуми \wedge |
 { В зеленой ра|ките $\wedge\wedge$ |
 { |Колокольчи|ки мои, \wedge |
 { Звените, зве|ните! $\wedge\wedge$ |

(А. Толстой)

{ |Заворочал|ся в саях \wedge |
 { |Михайло П|ваныч. $\wedge\wedge$ |

(Н. Некрасов)

{ |Дай мне, Ваня, |четвертак, \wedge |
 { |Пожертвуй пол|тинник. $\wedge\wedge$ |

(В. Брюсов)

Здесь не «ямбы в хорее», как иногда пытаются объяснить подобные ходы теоретики стиха, а ритмическая инверсия — особые структурные построения, которые встречаются в античном гекзаметре, в народной метрике русской, украинской и белорусской поэзии, в «силлабическом» стихе, вышедшем из народной поэзии, в грузинском «шаири» и т. д.

Кстати отмечу, что приведенные примеры — это тот самый тринадцатисложник «силлабистов», который был реформирован В. Третьяковским в «тónический екзаметр».

Отличие константного и инверсированного ритмов можно проследить при сличении одновидовых, но разнотипных по ритму примеров (четыре-кратный четырехдольник 1-й):

Константный ритм

{ |За пустой о|колицей \wedge |
 { |За Донцом-ре|кой $\wedge\wedge\wedge$ |
 { |Вздвогнет и рас|колется \wedge |
 { |Полевой по|кой. $\wedge\wedge\wedge$ |

(А. Сурнов)

Инверсированный ритм

{ |Летй, летй | ластынька, \wedge |
 { |Летй за мо|ря. $\wedge\wedge\wedge$ |
 { |Простй-процй, | Пастенька, \wedge |
 { |Дочйшка мо|я. $\wedge\wedge\wedge$ |

(А. Твардовский)

Вот ярчайший пример ритмической инверсии в русском народном стихе (четыредольник 1-й):

Подй, подй,	погбдушка	немáленька	я. $\wedge\wedge\wedge$	
Раздй, раздй	рябйнушку	кудрявеньку	ю. $\wedge\wedge\wedge$	
Не выáрвши,	рябйнушку	нельзя зало	мить, $\wedge\wedge\wedge$	
Не выáзнавши,	судáрушку	нельзя заму	ж	взять. $\wedge\wedge\wedge$

Умело проведенная ритмическая инверсия придает стиху особую гибкость, эластичность.

В трехдольных размерах ритмическая инверсия встречается редко:

|Я, мáтерь | божи, | ныне с мо|литвою|
 |Пред твоим | образом, | ярким си|янием. . .|

(М. Лермонтов)

2

Остановимся на некоторых, наиболее примечательных фазах развития русского стихосложения. Как показывает история русского стиха, развитие стихосложения в России проходило не столько эволюционным путем, сколько рывками и взрывами, что, однако, не мешает видеть историческую закономерность и последовательность структурных видоизменений стиховых форм. Наряду с новаторскими опытами многих поэтов, отлично уживаются и традиционные формообразования.

Полносложные формы русских **трехдольников** («дактиль», «амфибрахий», «анapest») достаточно известны, и на них можно не останавливаться. Рассмотрим лишь паузные формации, свидетельствующие об отходе поэтов от канонических норм в направлении использования внутренних ритмических резервов, заключенных в самой структуре трехдольника.

Когда заходит речь о паузных формах русского стиха, то здесь следует иметь в виду именно *структурные паузы*, учитываемые в ритмическом процессе как компоненты на равных правах с речевыми звуками (словами). От структурных пауз следует отличать *интонационные*, логические и чисто декламационные паузы, которые относятся к речевому строю и к выразительному исполнению, но не к ритмическому ряду.

Существует мнение, будто русские паузные трехдольники у таких поэтов, как Жуковский, Фет, Блок, Брюсов, Ахматова, Маяковский и другие, берут свое начало у Гейне и даже у Гете. Это исторически неверно.

Первые паузные трехдольники появились в России самостоятельно, задолго до Гете. Честь их изобретения принадлежит В. Третьяковскому. Он великолепно разработал эту форму стиха в «Тилемахиде», нарушив тем самым свой «тôнический» принцип равносложия стиха и доказав практически, путем «употребления» нежизненность или в крайнем случае чрезвычайную условность той системы стихосложения, за которую он ратовал. Прав С. Бонди, который считает «Тилемахиду» лучшим произведением Третьяковского. Эта поэма, по словам исследователя, «замечательна еще в истории русской литературы тем, что в ней впервые употреблен в большом произведении стих гекзаметр. Следует определенно указать, что гекзаметр Третьяковского один из лучших в русской литературе по ритму. Он во всяком случае лучше в этом отношении гекзаметра Гнедича, Дельвига и Пушкина, гораздо богаче и разнообразнее его».¹⁶

Как поэт-ритмик Третьяковский оказался выше себя — теоретика. Сама жизнь искусства поправляет и выпрямляет теорию. Виктор Шкловский писал, что «Тилемахида» до сих пор не прочитана. Не прочитана она потому, что нужно уметь *скандировать* подобные стихи. Простая прозаическая читка стихов «Тилемахиды» не годится. В стихах Третьяковского повсюду выдержана трехдольность, но не везде стопы трехсложны — они часто двусложны; однако двусложие в них не «хорейческое», а иное.

Вот несколько строк из трехдольного гекзаметра «Тилемахиды» в той разбивке на стопы, какая соответствует ритмической структуре этих стихов:

|В том при дво|ре и в па|латах мя|теж ^ вос|стал преве|ликий. ^|
|Слышится | всю-уду | крик: ^ ца|ря ^ не|сгало! Ско|чался! ^|

¹⁶ С. Бонди. Третьяковский, Ломоносов, Сумароков. В кн.: Третьяковский Стихотворения, стр. 79.

Те устра	шились; дру	гие хва	тают о	ружие	спешно; \wedge
Следствий бо	я-атся	все: а что	у-умер	царь не го	рюют. \wedge
Весть поле	тела о	сем, \wedge от	уст \wedge к уст	там преле	тела, \wedge
И \wedge со	бой огла	сила весь	град \wedge вкруг	Тир преве	сликий; \wedge
Только ж ни	же одно	го не нашлось \wedge при	том чело	века, \wedge	
Кой бы тужил по па	ре, \wedge из	ю-охшем	скоропо	стижно. \wedge	
Смерть \wedge е	го \wedge спа	сение	всем \wedge и	людям у	теха. \wedge

Ритмика этих стихов весьма примечательна. Поражают смелость Тредиаковского и его тонкое ритмическое чутье, позволившее автору дать впервые на русском языке стихи такой сложной структуры и, что очень важно, наперекор теоретическим расчетам «тонизма», от которого здесь не осталось и следа. Добавим к приведенным стихам еще две строки:

...|И опа|сались вра|гов, Астар|вея ко|торых и|мела. \wedge |
 ...|Ды-ыбом | по-однял | ле-ев сво|ю \wedge кос|матую | гриву. \wedge |

Какое разнообразие ритмических модификаций трехдольника! Здесь мы последовательно находим следующие модификации: $\cup\cup\cup$, $\cup\cup\wedge$, $\cup\cup\cup$, $\cup\wedge\cup$, $\cup\wedge\cup$, $\cup\cup\cup$, $\cup\wedge\cup$, $\cup\cup\cup$, в то время как догматическая теория стихосложения предусматривает только одну единственную форму лжедактиля $\cup\cup\cup$. Ничего «дактило-хореического» в гекзаметре Тредиаковского нет.

Мы остановились на трехдольниках Тредиаковского потому, что и переводчики Гомера (Гнедич, Жуковский, Минский и Вересаев), и оригинальные поэты, пользовавшиеся гекзаметром (Радищев, Пушкин, Щербина, Фет и другие), а также поэты, писавшие стихи трехдольным паузником (от Сумарокова и Державина до Блока, Маяковского, Асеева и Суркова), — все они вольно или невольно развивали традиции своего отечественного стихосложения, своего русского трехдольника, начало которому практически положил великий энтузиаст поэзии Василий Тредиаковский.

Возникает вопрос: правомерно ли название — трехдольный паузник (или паузный трехдольник)? Фактически в некоторых случаях наряду с паузной модификацией трехдольника $\cup\wedge\cup$ мы отмечали модификацию $\cup\cup\cup$, т. е. долгий двудольный слог сочетается с кратким однодольным слогом.

Изучение структуры паузных форм стиха позволяет сделать следующие выводы. Если в трехдольной элементной группе (крате) находится двусложие с ударением на первом слоге, то наиболее естественным будет растяжение слога, т. е. $\cup\cup\cup$; если же это двусложие принадлежит двум соседним словам, из которых первое заканчивается ударным слогом, то естественнее будет паузное произношение $\cup\wedge\cup$. В этом можно удостовериться, прочитав следующую строку в двух вариантах:

Ды-ыбом	по-однял	ле-ев сво	ю \wedge кос	матую	гриву. \wedge
$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\wedge\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\wedge$
Дыбом \wedge	поднял \wedge	лев \wedge сво	ю \wedge кос	матую	гриву. \wedge
$\cup\cup\wedge$	$\cup\cup\wedge$	$\cup\wedge\cup$	$\cup\wedge\cup$	$\cup\cup\cup$	$\cup\cup\wedge$

Правильнее первый вариант. Слог «лев» требует здесь протяжения в силу своего фонетического соседства со слогом «сво» (свою); естественнее звучание «ле-ев сво», чем «лев \wedge сво».

Вопрос этот сложный, он требует детального разбора фонетической структуры слова и составляющих его слогов в рамках данного метра. Но

¹⁷ Тредиаковский. Стихотворения, стр. 276.

ясно одно — в метрических стихах возможны различные слоговые долготы, не предусмотренные традиционной теорией стиха. Как мы увидим ниже, у Маяковского встречается даже трехдольное протяжение слога

Рассмотрим некоторые трехдольные формы стиха, помня, что наряду с полносложными формами мирно сосуществуют и паузные формации.

Четырехкратный трехдольник 1-й

Что ты за|во-одишь | песню во|е-енну,|
Флейте по	до-обну,	милый Сне	грь? ^	^
С кем мы пой	дем ^ вой	ной на Ге	е-ену?	
Кто теперь	во-ождь нам?	Кто бога	тырь? ^	^

(Г. Державин)

Четырехкратный трехдольник 2-й

В ти|ши ^ и | мраке та|пнственной | ночи
Я | ви-ижу | блеск ^ при|вегный и | милый,
И | в зве-здном | хоре зна|комые | очи
Го|рят ^ в сте|пи над за|бытой мо|гилой.

(А. Фет)

Отсутствие концевой структурной паузы в этих стихах восполняется фразовой паузой, которая не входит в ритмический состав строки. Ниже следующее четверостишие, наоборот, построено так, что концевая структурная пауза выдерживается при чтении стихов:

Четырехкратный трехдольник 3-й

Лишь к Твоей золо|той ^ сви|рели ^|^|
В черный | день ^ у|гами приль|ну. ^|^|^|
Если | все ^ моль|бы отве|нели, ^|^|
Угне|тё-онный, | в поле ус|ну. ^|^|^|

(А. Блок)

В советской поэзии форма трехдольного паузника получила свое дальнейшее развитие и стала теперь уже привычной, например:

Сколько | ми-илой | прелести | в адресе, |^|
Что ле|жит на моем ^ сто|ле! ^|^|^|
Старый | да-атский | сказочник | Андерсен|^|
Жил на | э-этой|^|^ зем|ле. ^|^|^|

(А. Сурков)

Более сложные видообразования трехдольного паузника мы встретим в разделе о тактовиках.

Класс **четырёхдольников** — самый обширный в русской версификации. Вероятно, три четверти размеров всех русских стихотворений относятся к этому классу.

Как было указано, двудольные (двусложные) стопы — фикция. Наши «ямбы» и «хореи» — выдумка теоретиков-схоластов. Имея это в виду, Л. Тимофеев правильно заявлял, что «теория стоп не может претендовать на какое-либо место в теории стиха, хотя установившаяся в ней терминология отчасти сохранилась и до сих пор употребляется».¹⁸

¹⁸ Л. Тимофеев. Теория стиха. Гослитиздат, М., 1939, стр. 65—66.

Ритмологическое обследование русского стиха показывает, что подавляющая часть «хореев» и «ямбов» относится к классу четырехдольников, а небольшая — к шестидольникам.

Как уже было сказано, из четырех базисных элементарных форм четырехдольника первый его вид $\cup\cup\cup\cup$ является *лидирующей* формой, на основании которой выведены многочисленные ритмические модификации. Видимость «хорея» или «ямба» получается тогда, когда в стихе встречается двухакцентная модификация: $|\cup\cup\cup\cup|$ или $\cup\cup\cup|\cup$. Например, следующие стихи считаются хорейскими и разбиваются на стопы так:

|Буря | мглюю | небо | кроет,|
|Вихри | снежны|е кру|тя. ^|

Между тем ритмологически это двустопное представляет собой один тактометрический период, и относится он к третьему виду четырехдольника (с двудольной анакрузой):

Буря | мглюю небо | крбет, вихри | снежные кру|тя. ^

К этому же периоду относится и строка с одноакцентными кратами:

На воз|душном оке|áne без ру|ля и без вет|рил. ^

В первом случае четырехдольная крата содержит в себе по два ударных слога и поэтому приобретает видимость «хорея», во втором случае в крате один основной ударный слог; потому-то приведенные здесь лермонтовские стихи отличаются от пушкинских такой легкостью и воздушностью.

Нечто подобное произошло в теории стиха и по отношению к тем четырехдольникам с анакрузой, которые именуются у нас «ямбами». Возьмем самый популярный из «ямбов» — четырехстопный ямб. Его контрольный ряд такой: $\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup|\cup\cup\cup\cup$.

Под голу|бьими небе|сами ^^^|
Велико|лепными ков|ра́ми, ^^^|
Блестя на | солнце, снег ле|жит. ^^^|

(А. Пушкин)

Вдали над | пылью пере|улочной ^|^|
Над скукой | за́городных | да́ч ^^^|^|
Чуть золо|тятся крендель | бу́лочной ^|^|
И разда|ётся детский | пла́ч. ^^^|^|

(А. Блок)

Это — трехкратный четырехдольник 4-й; его ритмическую структуру первым понял А. Кубарев. Отступления от магистрального контура этого размера составляют те восемь форм с модуляциями четырехстопного ямба, которые выведены Г. Шенгели в развитие исследования А. Белого о том же размере.¹⁹

Рассмотрим другие четырехдольные формации стиха, относимые теорией стиха к «хореев» и «ямбам».

Начнем с «хореев». Вот трехкратный четырехдольник 1-й:

|Во поле бе|резанька сто|яла, ^|^|
|Во поле куд|рявая сто|яла. ^|^|

(Народная песня)

¹⁹ Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе, стр. 139—141.

Выхожу о|дин я на до|рогу. ^^^|
 |Сквозь туман крем|нистый путь блес|тит. ^^^|
 (М. Лермонтов)

|Всех, кто утром | выйдет на прос|тор, ^^^|
 |Сто ворот зо|вут в сосновый | бор. ^^^|
 (С. Маршак)

Четырехкратный четырехдольник 1-й разных типов:

|С неба полу|денного жа|ра не подсту|пи. ^^^|
 |Конная Бу|денного рас|кинулась в сте|пи. ^^^|
 (Н. Асеев)

Улица бы	ла — как буря.	Толпы прохо	дили, ^^^
Словно их пре	следовал не	отвратимый	рок. ^^^
Мчались омни	бусы, кебы	и автомо	били, ^^^
Был неисчер	паем ирост	ный людской по	ток. ^^^
 (В. Брюсов)

|В старом видмун|дире ^^^ | с новыми за|платами ^^^|
 |Я сижу в трак|гире ^^^ | с крезами бра|датыми. ^^^|
 (Л. Трефолов)

|Осень! Осы|пается ^ | весь наш бедный | сад. ^^^|
 |Листья пожел|тельные ^ | по ветру ле|тят. ^^^|
 (А. Толстой)

{ |Для такого | случая ^ |
 { |Вышла на|ряжённая, ^ |
 { |Обновила | лучшее ^ |
 { |Платье бре|женное. ^ |
 (А. Твардовский)

{ |Воронье свой | гимн заводит: |
 { — «Крах! ^ Крах! ^ | Крах!» ^^^|
 { |Воронью под|жилки сводит |
 { |Страх, ^ страх, ^ | страх. ^^^|
 (Д. Бедный)

Перейдем к некоторым видам тех четырехдольников, в которых старая теория стиха видит «ямбы». Возьмем для примера «пятистопный ямб». Здесь происходит повтор не двусложной, а четырехдольной группы с односложной анакрузой $\cup|\cup\cup$. Это — трехкратный четырехдольник 2-й:

Тень | Грозного ме|ня усыно|вила, ^
 Ди|митрием из | гроба наре|кла, ^^
 Во|круг меня на|роды возму|тила ^
 И | в жертву мне Бо|риса обре|кла. ^^
 (А. Пушкин)

По старой, ложной терминологии этот размер можно было бы назвать «трехстопным пеонем вторым». Но пеоны в античной метрике пятидольные о четырех слогах и приложимы они только к древнегреческим стихам.

Вот ряд примеров *четырёхкратного четырехдольника 2-го*, он очень распространен в русской поэзии и является в некотором роде образцом нашей национальной метрики:

Гу|ляпнице, ве|сельце, про|шло, поми|валось. ^
 Про|клятое за|мужество на|веки навя|залось. ^
 (Русская частушка)

Сре|ди долины | ровная на | гладкой вы|оте ^^
 Цве|тет, расте|т вы|сокий дуб в мо|гучей крас|оте. ^^
 (А. Мерзляков)

{ В ми|нуту жизни | трудную,
 { Тес|нится ль в сердце | грусть, ^^
 { Од|ну молитву | чудную
 { Твер|жу я наи|зусть. ^^

(М. Лермонтов)

Фо|нарики-су|дарики, ска|жите-ка вы | мне, ^^
 Что | видели, что | слышали в ноч|ной вы тиши|не. ^^

(И. Мятлев)

{ Лю|безный име|винник, ^
 { О, |Пуш|ца доро|гой! ^^
 { При|брел к тебе пус|тынник, ^
 { С от|крытою ду|шой. ^^

(А. Пушкин)

Без | отдыха пи|рует ^ с дру|живой уда|лой ^^
 И|ван Васильич | Грозный ^ под | матушкой Моск|вой. ^^

(А. К. Толстой)

{ В ка|ком году — рас|считывай,
 { В ка|кой земле — у|гадывай,
 { На | столбовой до|роженьке
 { Со|шлись семь мужи|ков. ^^

(Н. Некрасов)

{ В сто|сорок солнц за|кат пылал,
 { в ию|ле катилось | лето. ^
 { Бы|ла жара, жа|ра плыла,
 { на | даче было | это. ^

(В. Маяковский)

{ В раз|гаре яря|я зима,
 { Мо|роз, метели | вой. ^^
 { А | по-весеннему гроза
 { Гре|мит над Лозо|вой. ^^

(Н. Тихонов)

Лю|бимая, зна|комая, ши|рокая, зе|леная,
 Зем|ля родная, | Родина. При|вольное жить|е! ^^
 Эх, | сколько мною | сжжено! Эх, | сколько мною | видено!
 Эх, | сколько мною | пройдено! И | все вокруг — мо|е! ^^

(С. Васильев)

Десять разных примеров. Десять видоизменений одного и того же четырехкратного четырехдольника 2-го; разные интонации, разные ритмы, разное содержание, но все это входит в состав единого тактометрического периода. От «ямбов» здесь не осталось и воспоминания.

Можно привести десятки примеров других формаций стиха, относимых к «хореем» и «ямбам», и показать, что в основе их лежат не двусложные стопы, а четырехдольные элементные группы. Но и сказанного, полагаю, довольно.

Трехдольники и четырехдольники — простые элементные группы с одним метрическим акцентом. Но в поэзии (как и в музыке) есть сложные, *двухакцентные* группы: **пятидольник**, состоящий из сильного трехдольника и слабого, несамостоятельного двудольника, и **шестидольник**, образуемый сильным четырехдольником и слабым двудольником.

Остановимся коротко на этих формациях, тем более, что догматическая теория стиха совершенно игнорирует их. Правда, первым отметил форму пятидольника В. Тредиаковский, который определил его как «хорей с дактилем», но ритмологически это — абсурд:

У ко	лочезя,		у сту	денова			
Доб	рый	молодец		сам ко	ня поил.		
Крас	на	дев	ца		воду	чер	нала.

Неправильно определение пятидолника и у Д. Самсонова; в своей статье о русском стихосложении (1817) он назвал его «сугубым амфибрахием».

Как мы видели, **пятидолник** имеет пять видовых форм (см. выше, стр. 84). Главный метрический акцент лежит на первой доле трехдольной части. Первые два вида пятидолника совершенно не разработаны в русском стихосложении, остальные три вида встречаются часто, особенно в народной поэзии. Теоретически можно построить 20 контрольных рядов пятидолника. Здесь мы приведем несколько примеров стихов этой формы без подразделения их по контрольным рядам.

Вот несколько разных формаций пятидолника 3-го, наиболее популярного в русской поэзии.

|Не ку|кúшечка || во сы|рóm бору || куко|вáла, ^||
|Не со|дóвущко || в зеле|нóм саду || громко|свйщет. ^||
(Народная песня)

Красным	пóбьемем	
Заря	вспы́хнула;	
По ли	цú земли	
Туман	стéлится.	
(А. Кольцов)

|Жаво|рбнóчек || на про|тáлинке|распе|вáет. ^||
|Он зо|вёт весну, || радость | красную || вызы|вáет. ^||
(Н. Цыганов)

Мимо	дворика,	
Мимо	хаты, ^	
За о	бозами	
Шли сол	даты. ^	
(М. Исаковский)

Не слыш	нý в саду		даже	шóрохи,	
Все здесь	зáмерло		до ут	рá. ^^^	
Если б	знáли вы,		как мне	дóроги	
Подмос	кóвные		вече	рá. ^^^	
(М. Матусовский)

Пятидолник 2-й представлен в нашей поэзии единственным примером; однако здесь допущена ошибка — повсюду в пятидолнике имеется *лишь один* главный акцент без побочного, что затрудняет ритмическое восприятие:

Без|вóдные золо|тйстые пере|сы́панные бар|хáны ^^^
Стре|мáтся в полусож|жённую неиз|вэдáнную стра|нóу. ^^^
(Г. Шенгели)

На стыке пятидолника и шестидолника находится пятидолник 4-го вида, его ритмическая структура биметрична; его можно прочесть и как *пятидолник 4-й*

Вы|соко || в гóры
Вполз | уж и || лéг там,
В сы|ром у || щéлье,
Свер|нувшись || в úзел
И | глядя || в мóре, —

²⁰ Выделенные слова — ритмическая инверсия.

и как *шестидольник 4-й*:

Вы|соко || в го́ры ^
 Виола | уж и || лёг там, ^
 В сы|ром у|щелье, ^
 Свер|нувшись || в узел ^
 И | глядя || в мо́ре. ^

(М. Горький)

В классе **шестидольников** шесть элементарных групп и соответственно этому шесть видов шестидольника; все они имеются в русской поэзии.

Первый вид шестидольника |[˘]˘˘˘|[˘]˘| очень распространен:

	Го́рные вер	шины
	Сня́т во тьме ноч	ной. ^
	Тя́же до	лины
	По́лы свежей	мглой. ^

(М. Лермонтов)

Второй вид шестидольника ˘||[˘]˘˘˘|[˘]˘:

И || ту́т ко мне и|дет не || зр́имый рой гос|тей,
 Зна||ко́мцы да|вни|е, пло||ды меч|ты мо|ей.

(А. Пушкин)

Третий вид шестидольника |[˘]˘||[˘]˘˘˘| выведен теоретически, этим размером написаны экспериментальные стихи:

Если б		с́умерками
Звезды		вы́бежали
Пере		мигиваться
У пру		да́, ^^^
Мы фо		на́риками
Эле		ктрическими
Им под		св́ечивали
Бы тог		да́. ^^^

Форма четвертого вида шестидольника ˘|[˘]˘˘||[˘]˘˘˘ очень хорошо разработана русскими поэтами:

И|ди к у||ни́женным,
 И|ди к о||б́иженным
 По | их сто||на́м. ^^
 Где | трудно || ды́шится,
 Где | горе || слы́шится, —
 Будь | первым || та́м. ^^

(Н. Некрасов)

В ве|чернем || с́умраке
 Кри|вая || у́лица.
 Бур|жуй на || у́лице
 И|дет, су||ту́лится.

(Д. Бедный)

Где | наша || ро́за, ^
 Дру|зья мо||и́? ^^
 У|вяла || ро́за ^
 Ди|тя за||ри́. ^^

(А. Пушкин)

Истоки ритмики четвертого шестидольника таятся в народной поэзии. В сборнике русских стихотворений Кирши Данилова имеется сказка «Дурень». Вот первые строки этой сказки:

А | жил был || дурень, ^
 А | жил был || баоин, ^
 Вздумал он || — дурень, ^
 На | Русь гу||лятя, ^
 Людей вп||дати, ^
 Се|бя ка||зати. ^

Пятый вид шестидольника ◡◡|◡◡||◡◡:

На пи|рах ве||сёлых
 В дерев|нях и || сёлах
 Прово|дили || днй. ^
 Я в ле|су си||дэла,
 Да в ок|но гли||дэла
 На кус|ты и || шнй. ^
 (И. Бунин)

Шестой вид шестидольника ◡◡◡|◡◡||◡◡:

Обыкно|венный || дёнь, обыкно|венный || сэд.
 Но поче|му кру||гóm колоко|ла зве||нят?
 (Г. Иванов)

Таков вкратце обзор пятидольников и шестидольников.

Среди русских стихов выделяется особая группа стихотворений, ритмическая структура которых резко отличается от форм классического равносложного стиха и близко примыкает к определенной группе народных стихов.

Это — **тактометрические стихи** в собственном смысле слова, или коротко — **тактовики**. Они разбросаны по разным книгам разных поэтов, часто очень скромных в смысле новаторства. Но собранные вместе, тактовики представляют собой необычайно яркую картину особых ритмических формообразований, концентрирующих в себе уже реализованные богатства русской метрики, порой превосходящей прославленную метрику древней Эллады. Что особенно примечательно: 1) все эти глубоко оригинальные богатства отечественной поэзии исторически закономерны, они вольно или невольно унаследованы от народной метрики, и 2) в наибольшем количестве и, пожалуй, в наилучшем качестве проявились они в работах хороших и разных советских поэтов.

Тридцать лет назад я опубликовал статью «Тактометр. Опыт теории стиха музыкального счета».²¹ Общее направление статьи было верным, но, связанный дисциплиной литературной группы конструктивистов, членом которой я состоял, я не мог тогда оперировать поэтическими материалами современников в том объеме, какой был необходим для объективного рассмотрения вопроса об исторических тенденциях развития русского стихосложения. Основные же его тенденции сводятся к «раскрепощению» версификации от условностей устарелой теории стиха и раскрытию ритмического процесса с использованием богатейших его внутренних резервов, заключенных в самой структуре тактометрического периода.

Первоначально казалось, что в основе стиховых ритмообразований лежит музыкальный такт. Об этом писали в своих теоретических работах А. Кубарев, Р. Вестфаль, Ю. Мельгунов, Ф. Корш, Л. Сабанеев, М. Малишевский. Трудно было не поддаться столь соблазнительной традиции. Почти все теоретики приравнивали стопу к такту, а такт к стопе. Авто-

²¹ Сб. «Бизнес», М., 1929.

ритетный музыковед Г. Риман, автор известного «Музыкального словаря», пытался ввести в музыкальную теорию понятия «тонических» ямба, хорей и дактиля для объяснения ритмической структуры музыкальных произведений в противоположность Р. Вестфалю, который в своей теории музыкальной ритмики исходил из античной аристоксеновской метрики.²² Обе концепции оказались ошибочными, они не внесли ясности в рассмотрение тонкого механизма ритмического процесса. Больше того: и Вестфаль и особенно Риман осложнили, запутали и без того сложную проблему ритмологии музыки и стиха.

Практика стиха и практика музыки подсказали, что мерой правильных ритмических процессов служит не стопа, не музыкальный такт, а *тактометрический период*. Отсюда — *тактовая метрика*. В теории музыки тактометрическому периоду соответствуют лишь размеры $\frac{4}{4}$ и $\frac{3}{4}$, остальные такты слишком дробны и мелки.

Что же такое тактовик? Это такая форма метрического стиха, в которой при обязательном соблюдении количественной равнодольности последовательных тактометрических периодов максимально используются многообразные модификации данной краты (например, четырехдольника): полносложные беспаузные и неполносложные с паузами, разнодлительные слоги (долгие, краткие и кратчайшие), константные и инверсированные акценты, т. е. все то, что запрещено правилами догматической теории стихосложения.

Появление в русской поэзии таких самобытных и оригинальных в своей структурной сложности формаций, как четырехдольные и трехдольные тактовики, — факт примечательный.

Рассмотрим некоторые из четырехдольных тактовиков в их относительно хронологической последовательности.

Декабристы К. Рылеев и А. Бестужев написали на определенный мотив следующие стихи против крепостнического режима самодержавия (четырёхкратный четырехдольник 3-й):

Ах, \wedge | то-ошно \wedge | мне \wedge и в родной \wedge сторо|не; \wedge
 Все в не|воле, в тяжкой | доле, видно, | век \wedge веко|вать. \wedge
 Долго ль | ру-усский на|род \wedge будет | ружлядью гос|под, \wedge
 И людьми, как ско|тами, долго ль | будут торго|вать? \wedge

У Я. Полонского, поэта, далекого от новаторства, мы находим стихотворение «Беглый»; в основу структуры стиха положен размер русской «комаринской» с интересными и несомненно оригинальными ритмическими модификациями (трехкратный четырехдольник 3-й):

Ты куда, \wedge уда|лая ты баш|ка? \wedge
 Ухо|ди ты к лесу | темному по|ка. \wedge
 . . . Я си|дел \wedge и в о|строге на це|пи. \wedge
 Я гу|лял \wedge и за | Во-олгой в сте|пи. \wedge
 . . . Я бе|жал \wedge — ног не | чуял под со|бой. \wedge
 Очу|тился на сто|ронушке родной. \wedge
 . . . Я ви|на не пил — с во|ды \wedge был \wedge | пьян, \wedge
 Были | деньги — не за|шил \wedge кар \wedge ман. \wedge

В двух последних строках Я. Полонского мы находим ту редкую двухпаузную модификацию четырехдольника $\smile \wedge \smile \wedge$, тот «такт», о котором А. Кубарев с сожалением писал: «очевидно невозможен».

²² См. изложение теории Вестфяля в статье С. Булича «Новая теория музыкальной ритмики» («Русский филологический вестник», 1884, т. XI, № 2).

вой!» должны совпадать с ударом *левой* ноги, т. е. приходится только на первую и третью краты. Отсюда и получается четырехдольная пауза, падающая на шаг правой ноги (вторая и четвертая краты). В последнем стихе рефрен «Левой!» падает только на первую крату, оставляя свободными остальные три краты и, следовательно, образуя *12-дольную паузу*. Это уникальный случай в мировой поэзии, когда в силу самой структуры заданного ритма («динамический стереотип» Павлова) образуется такая огромная динамическая пауза, поддерживающая инерцию ритмического процесса и играющая активную роль в произносимом стихе маршевого типа. Марш есть марш. Поэтому стихотворения Маяковского «Наш марш» и «Левый марш» должно читать только маршевым размером и никаким иным. Это — образцы русского тактовика, одной из выразительнейших форм отечественной версификации. Их нужно разучивать. Я помню, как в 20-х годах московская молодежь шагала вечерами по улицам столицы, скандируя хором «Левый марш» в такт энергичным шагам.

После Маяковского прекрасный образец тактовика дал С. Третьяков, который остроумно использовал в стихе ритм барабанного боя:

Скоро пере	то-опчут, ^	ско-оро, ^	ско-оро, ^
Быстро пере	ре-ежут ^	виз^ги^пуль. ^^^^	
Топот и ко	шы-ыта ^	в го-ору, ^	в го-ору, ^
Первая ше	ре-енга ^	и ^ пат^	руль. ^^^^

Примечательна ритмика «напевного стиха» И. Рукавишников, слагавшего стихи в манере народной метрики былин. Вот начало его «Сказа про Степана Разина» (четырёхкратный четырёхдольник 3-й):

Нале|тел ^ то-о|пор ^ да на | о-остры-ый | сук. ^
Наско|чи-ила под|ко-ова на бу|лы-ыжни-и|чек. ^
Уж ты | во-оля, ты | во-оля, ты | во-оля мо|я. ^
Были | ту-уги о|ре-ешки Те|ре-ошке. ^|^
Уж ни|ка-ак-то он | с ними совла|да-ать не-е|мог. ^
Сидел | голодом Те|ре-ошка да | ила-ака-ал|ся. ^

Привожу ряд четырёхдольных тактовиков других советских поэтов без комментариев.

|Вдру-уг загу|де-ели ^ | со-онные | шпа-алы,
Дзы|зы-ыкнул по | ре-ельса-ам | гул ^ хоро|вой. ^^^^|
|Поршнями и | шатунами | вышпая | шпа-арит, ^|
|Стрельчато бук|су-уя, ^ | силпый паро|воз. ^^^^|

(И. Сельвинский)

|Ну-ужен мне | кто-нибудь о | ко-ом поза|ботиться
Ко|му ^ защи|бить ^ тру у|дом ^ де-ень|гу. ^^^
Ра|бо-оты-то | мно-ого, а | вот ^ безра|бо-отцу|
|Сердца-непо|се-еды из|быть ^ не_мо|гу. ^^^|

(Б. Агапов)

|Раненым мед|ве-едем мо|роз ^ де-е|рет. ^^^^|^
|Санки по Фон|та-анке ле|тят ^^ впе|ред. ^^^^|
|По-олоз ос|тер ^ поло|са-атит ^ | снег ^^^^|
|Чьи ^ это | там ^ голо|са ^ и ^ | смех? ^^^^|^²³

(Н. Асеев)

Та|кая была | ночь, ^ что ни|ветер гуле|вой, ^^
Ни|русская ста|ру-уха зем|ля ^^^^|^
Не | знали, что по|де-елать с тя|желой голо|вой, ^

²³ В последнем стихе Н. Асеева имеется модификация $\cup \wedge \cup \wedge$, в реальности которой сомневался А. Кубарев.

Золо|той ^ голо|вой ^ Кре-ем|ля. ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^
 Та|кая была | ночь, ^ что ко|стями засе|вать ^ ^
 Ре|шили черно|мо-орскую | степь. ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^
 Та|кая была | ночь, ^ что у|шел ^ Си-и|ваш ^ ^
 И | мертвым посте|лил ^ по-о|стель. ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^

(В. Луговской)

Гу|лял ^ по У|ра-алу Ча|па-аев-ге|рой, ^ ^
 Он | со-околом | рва-ался с пол|ка-ами на | бой: ^ ^
 Вме|рё-од же, то|варищи, не | смейте отсту|пать, ^ ^
 Ча|па-аевцы | сме-сло при|выкли уми|рать! ^ ^
 Блес|ну-ули шты|ки, ^ все мы | грянули «у|ра!» ^ ^
 И | бро-осив о|ко-оны, бе|жали кюк|ра. ^ ^

(Уральская народная песня)

{ ... Ши-и|бче и | ши-и|бче. и в | трепете ве|се-еннем ^ |
 { Вы|стуки, и | вы|чеки, и | вы|топы го|рят. ^ ^ ^ |
 { Миг ^ и по|сышался, за|бился по ко|ле-ениям ^ |
 { Хлѐ-остких ла|до-оней ^ | зво-ончатый | град. ^ ^ ^ |

(В. Казин)

{ | Мы работа|ем в краю ^ |
 { | Кос, ^ вил, ^ | сена, ^ ^ |
 { | Желтопепель|ных гравю|р, ^ |
 { | Где ^ туч ^ | пена. ^ ^ |

(С. Кирсанов)

Ну-ка, ну-ка	то-опни но	го-ою! ^
Ну-ка, ну-ка	то-опни дру	го-ою! ^
Где ты, мон	тра-авка бы	ли-инка, ^
Галочка, Га	лю-ушка, Га	ли-инка? ^
Ну-ка, ну-ка	ле-ебедем	пла-авай! ^
Мы домой при	е-едем со	сла-авой. ^

(А. Жаров)

На грани четырехдольных тактовиков находятся некоторые фрагменты из поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» (для удобства обозрения короткие строчки авторской записи объединены здесь в тактометрические периоды):

Трул|ля-|трул|ля-трул|ля|ши́, ^ про|пил | ба́тька леме|ши́. ^
 А сы|нок ^ — то|по|рок, ^ а до|чужка — гребе|нек, ^
 А ма́|тушка того | роду, про|пи|ла ^ сково|роду.
 Па-а|ле-е|зла под | печь: ^ «Сы|нок, | бли|нов нечем | печь». ^
 ... За мос|том доро|га | в го|ру, поза|ди в пыли гус|той: ^
 — «Стой! — кри|чат, как буд|то | вору, — Стой! ^ | Стой! ^ Стой!» ^ |
 Стой!» ^

Выделены слова, подпадающие под ритмическую инверсию.

Перейдем к *трехдольным тактовикам*, образцы которых в данном случае служат продолжением обзора трехдольных паузников, о чем говорилось раньше. Нужно отметить, что именно в советской поэзии ритмика трехдольников получила необыкновенное развитие. Первое место здесь занимает В. Маяковский. Ниже приводится ряд его наиболее выразительных тактовиков, полных своеобразной динамики:

Наш ^ о	тец ^ за	вод, ^ ^
Красная	ве-епка	флаг. ^ ^
Только за вод	позо	вет, ^ ^
Руку ^	прочь, ^ ^	враг! ^ ^

(«Барабанная песня»)

Би|лет — ^ ^ | шелк. ^ Ще|ка — ^ ^ | чмок. ^
 Свис|ток — и рва|нулись туда мы, ^ | ^ ^

Ку|да, ^ как | се-ельди, | в сети чу|лок ^
Плы|вут круго|светные | дамы. ^|^|^ 24

(«Еду»)

В следующем отрывке (из поэмы «Про это») совмещены все три вида анакрузы и, соответственно, эпикрузы. Нервный ритм стихов очень сложен, структурные паузы кое-где не совпадают с логическими; привести их в соответствие, соблюдая рисунок ритма и оберегая смысл стихов, — задача исполнителя:

Не|мо-олод | о-очень | лад ^ бал|лад, ^
Но | если сло|ва ^ бо|лят, ^|^|^
И сло|ва гово|рят ^ про | то, что бо|лят,
Моло|деет и | лад ^ бал|лад. ^|^|^
Му|бянский проезд. Водо|пьяный. ^ | Вид ^|^|
|вот. ^|^ | Вот ^|^ | фон. ^|^|^
В по|стели о|на. ^ О|на ^ ле|жит. ^|^|
|Он. ^|^|^ На сто|ле тсе|фон. ^|^|

В другом отрывке из той же поэмы стремительная динамика паузного ритма достигает необычайного накала в соответствии с замыслом стихов:

|Дыры свер|ля ^|^ | в доме, ^|
|взы-ыв Мяс|ницкую | па-ашней,
|рвя ^ ^ | кабель, ^ | номер ^|
|шутей ле|тел ^|^ | барышне.|

У Маяковского же мы находим редчайший пример трехдольной долготы слога, зафиксированной самим автором (модификация $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$). В первой главе поэмы «Владимир Ильич Ленин» в контексте окружающих стихов, написанных четырехкратным паузным трехдольником, имеются такие строки:

|Вот ^ сре|ди золо|тистых план|таций
за|сеченный | вымычал | негр: ^|^|^|^|^|
|-У-у-у | у-у-у | у-у-у! | Ни-ил мой, | Нил! 25
Приплещи ^ и | выплещи | черные | дни! ^|^|

Поскольку стихи Маяковского до этого отрывка и после него выдержаны в духе четырехкратного трехдольника, мы вправе ожидать, что трехдольник третьей строки тоже будет четырехкратным; между тем строка у автора — пятикратна. Обозначая удлинением гласным «у» стоп засеченного негра, поэт ошибочно приписал одну лишнюю модификацию. Опустив ее, мы получим правильный четырехкратный трехдольник:

|У-у-у, | у-у-у! | Ни-ил мой, | Нил! ^|^|

Ритмическая схема этой строки такая: $\overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}| \overline{\overline{\overline{\quad}}}|$

Привожу трехдольные тактовики Н. Асеева и С. Кирсанова:

Если ^	день ^	^	смерк, ^	^
Если ^	звук ^	^	смолк, ^	^
Все же бе	гут ^	^	вверх ^	^
Соки сос	но-овых	смол. ^	^	

(Н. Асеев)

²⁴ Ступенчатый стих Маяковского в приводимых примерах выпрямлен в целях удобства его обозрения.

²⁵ Цит. по собранию сочинений 1936 года (т. 2, стр. 177). В полном собрании сочинений Маяковского 1957 года (т. 6, стр. 244) этот стих искажен.

Время ве	лит ^ за	песню при	ня-аться.	
Вбей ^^	в шаг ^^	марш! ^^	^^	^
Взглянем, как	вырос за	эти три	на-адцать	
Лет ^^	рост ^^	наш. ^^	^^	^

(С. Кирсанов)

Мы видим, что, вопреки старой теории, признающей лишь равносложие стиха и отрицающей структурные паузы и долготу слогов, русские поэты употребляют паузные формы и разнодолготные слоги.²⁶

Но в ритмике русских стихов, помимо кратких и долгих слогов, существуют структурные *полудольные слоги*: они произносятся вдвое быстрее, чем обычный однодольный слог. Это явление можно наблюдать в народных стихах. Структура полудольных слогов будет более понятна, если мы зрительно представим схему включения полудолей в элементную группу четырехдольника: $\cup\cup\cup\cup = \cup\cup\cup\cup = \cup\cup\cup\cup = \cup\cup\cup\cup$ и т. д. Место однодольного слога занимают два легких, кратчайших слога. Следовательно, например, модификация $\cup\cup\cup\cup$, хотя и вмещает в себя шесть слогов, все равно остается четырехдольной, равно как четырехдольной будет и такая модификация $\cup\wedge\wedge\wedge$, где имеется однодольный слог и трехдольная пауза (обычно в конце стиха).

Вот несколько примеров народных четырехдольников с полудольными слогами (Частушки Ярославской области. Ярославль, 1940).

Дайте | лодочку не|крашену, не|крашено вес|ло. ^
Вниз по | реченьке по|еду, куда пла|точек унес|ло. ^
(№ 488)

С неба | звездочка у|пала, и дру|гая упа|дет. ^
За из|мену серо|глазому пусть ко|сая попа|дет. ^
(№ 536)

|Говорят, что | я отча|нна | и еще от|чаюся; ^|
|По любви | не заплачу, | за себя ру|чаюся. ^|
(№ 546)

Здесь употреблены две формы четырехдольных модификаций с полудолями: в первых двух примерах $\cup\cup\cup\cup$ и в третьем примере $\cup\cup\cup\cup$.

В собрании А. И. Соболевского «Русские народные песни» мы читаем:

|Я посею ль, | *млада-молоденька*, | цветиков ма|ленько. ^^|^|
|Стали цветы | расцветати, | сердце обми|рати. ^^|^|
... |Я б списала | *голос голосочек* | на тонкий лист|очек, ^^|^|
|Что на тонень|кий листочек, | на белу бу|магу. ^^|^|

В данном случае повторена двухакцентная модификация $\cup\cup\cup\cup$: в четырехдольной рамке краты уместается шесть слогов.

²⁶ Следует, кстати, остановиться на одном крайне неудачном, но, к сожалению, очень ходовом термине, созвучном с употребляемой в данной статье терминологией: я имею в виду «дольник» — слово, лишенное не только ритмологического, но и собственного значения. Предложил этот термин В. Брюсов (Наука о стихе. М., 1919, § 94), назвав так акцентную форму стиха. Затем под «дольником» стали подразумевать попеременно то трехдольный паузник, то свободный интонационно-фразовый стих, то опять акцентный стих (ударник). Поскольку безличный «дольник» внес путаницу в понимание стиховых форм, нужно навсегда от него отказаться. Во всяком случае ритмологическое преимущество остается за более удачной дефиницией С. Гоброва, который довольно точно определил известную форму стиха как «трехдольный паузник».

Но еще тоньше ритмика стихов народной песни «Ночка, моя ночка», опубликованной в сборнике Ю. Мельгунова.²⁷ Метр стихов — шестидольник 1-й, ритм слегка паузирован, он искусно обогащен включением полудольных слогов. Из 26 строк текста песни привожу лишь те, которые имеют отношение к теме:

... | Лягу спать од|на ^ || без мила друж|ка, ^ |
 |Без мила друж|ка ^ || обу|яла грусть-гос|ка. ^ |
 |Грусть-госка бе|рет ^ || да|леко мил|ой жи|вет ^ |
 ... |Машет мой ми|лой ^ || правою ру|кой ^ |
Ручкой право	ю, ^		шляп	ой черно	ю: ^	
«Пере	ди, сударуш	ка, ^		на мою сто	ронуш	ку». ^
Я бы ра	да пере	шла, да		пере	ходу не наш	ла. ^

Первая строка как бы предваряет слушателя, настраивая его на определеннный ритмический лад («навязанный ритм», по Павлову). И уже на фоне этого шестидольного ритма, который нужно отсчитывать на три взмаха руки (по две доли на взмах), — | Лягу | спáть од|на ^ || бéз мила друж|ка ^ |, — отчетливо воспринимаются полудольные переборы слогов (в тексте они выделены курсивом). Схемы стихов с полудольями выглядят последовательно так:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ^		

Стихи «Ночки» — образец виртуозного тактовика, рожденного в недрах народного стихосложения.

Очень эффектно полудольные слоги в трехдольнике. В случае, если все три доли краты расчлениются на полудоли и вместо трех слогов вмещается шесть слогов, произносимых вдвое быстрее, чем магистральные слоги трехдольника, мы получим: ∪ ∪ ∪ = ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪.

Можно с уверенностью сказать, что структура тактометрического стиха позволяет поэтам ввести в практику стихосложения не только полудольные, но и *четвертьдольные* слоги как особо быстротные формообразования, включаемые в ритмический ряд наравне с двудольными, однодольными и полудольными слогами.

Тактовики — глубоко народная форма русского стиха. В отличие от классического стиха тактовики нужно скандировать, соблюдая внутристишные структурные паузы и неоднородность слогов, иначе стих рассыплется в прозу. В народной поэзии тактовики встречаются очень часто, имеются они, как мы видели, и у ряда поэтов (задолго до организации группы конструктивистов). Потенциальные ритмические богатства тактовиков колоссальны; однако нет никаких оснований генерализировать эту форму стиха в ряду других формаций.

Резюмируем сказанное.

Крайняя ограниченность и примитивность «силлаботонической» теории стиха, основанной на однофигурной модификации стопы и беспазузном константном ритме, тормозила и тормозит развитие русского стихосложения. Следуя естественному чувству ритма, русские поэты, в обход

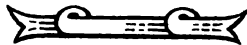
²⁷ Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. Н. Мельгуновым, вып. 1. М., 1879.

рутинной теории, практически разработали огромное количество стиховых форм — примерно около тысячи видообразований. Обследование богатств русской поэзии показало, что отечественное метрическое стихосложение развивалось в самостоятельную систему необыкновенной ритмической емкости, идущую от начал народной метрики.²⁸

Несомненна связь новаторских тенденций русских поэтов с поворотными периодами общественно-политической жизни страны, доказательством чего, в частности, служат произведения советских поэтов. Этой связью, вероятно, и объясняется скачкообразное по времени появления, но систематическое по тенденциям развитие новаторских элементов в русском стихосложении, обусловленном строем нашего языка.

Как показывает вся практика русской поэзии, существует две категории стиховых форм — дисметрические бесструктурные стихи и метрические стихи. Метрические стихи разделяются по ритмической структуре на четыре класса: трехдольники, четырехдольники, пятидольники и шестидольники. Пределы кратности повторов каждой из этих элементарных групп определены трехкратностью (минимум) и шестикратностью (максимум). Каждая из элементарных групп (крата) имеет в себе известное количество ритмических модификаций. Мерой структурного ритмического процесса является видовой тактометрический период со своим контрольным рядом («динамический стереотип» И. П. Павлова), в пределах которого заключены разновидности и типовые формообразования. Структура модификаций охватывает собой разнородные слоги (долгие, краткие и кратчайшие), структурные паузы разной долготы и инверсированные ритмы на фоне константного ритма. Общее определение ритма такое: *ритм — это структурный процесс периодических повторов расчлененно-количественной группы элементов движения в ее качественных модификациях.*

Огромное богатство русской народной и авторской поэзии позволяет на базе вышеизложенных принципов ритмологии свести великое разнообразие множеств стиховых форм к простым единствам, с классификацией внутри каждого единства по родам, видам и типам. Накопленный русскими поэтами богатейший творческий опыт в сочетании с новаторскими поисками выразительных средств даст возможность художникам слова создавать поэтические произведения, отображающие во всем великолепии техники стиха жизнь народа, строительство коммунистического общества и интеллектуальные богатства советского человека.



²⁸ См. мою статью «Метрика русского народного стиха». «Литературный критик», 1940, № 5—6.

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

З. КИРИЛЮК

О. М. СОМОВ

(ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЫ 20-х ГОДОВ XIX ВЕКА)

Имя популярного в свое время русского писателя и журналиста Ореста Сомова теперь известно весьма немногим читателям. Деятельность его до сих пор не получила должного освещения.

Длительное время источником суждения о роли писателя в литературе были малодоступные его произведения и высказывания современников. Положительные отзывы А. Бестужева, Е. Ф. Розена, издателя «Утренней звезды» И. Петрова и других терялись в шуме, поднятом литературными противниками Сомова — Булгариным, Н. Полевым, Воейковым, Бестужевым-Рюминым, с которыми он вел ожесточенную борьбу. Мнения, высказанные в пылу литературной полемики, в значительной степени сказались на суждениях о нем позднейших исследователей. Так установилась известная традиция отрицательного отношения к Сомову, которую не в состоянии были опровергнуть посвященные ему немногочисленные работы.¹

В советском литературоведении мы находим самые противоречивые оценки деятельности О. Сомова.² Характерно, что в большинстве исследований, посвященных эпохе декабризма, авторы которых детально ознакомились с произведениями О. Сомова, его роль в литературном процессе освещается как роль прогрессивного писателя. Тем не менее определенная инерция проявляется и в причислении некоторыми литературоведами О. Сомова к деятелям реакционным, и в стремлении ограничить, преуменьшить значение его выступлений даже у тех, для кого прогрессивность его очевидна.

Наиболее отрицательное мнение о Сомове было выражено исследователем творчества А. Дельвига В. Гаевским. Опираясь отдельными фактами биографии писателя и не вдаваясь в их анализ, В. Гаевский утверждал, что «Сомов беспрестанно менял убеждения или, вернее, не имел их, перебегая из одного литературного лагеря в другой».³ Исследователь не скрывал, что основывался на суждениях Булгарина и даже рекомендовал читателям его клеветническую статью «Белое и черное или

¹ В. В. Данилов. О. М. Сомов, сотрудник Дельвига и Пушкина. «Русский филологический вестник», 1908, №№ 3 и 4; С. Н. Браиловский. 1) К вопросу о пушкинском плееде. «Русский филологический вестник», 1908, № 4; 1909, №№ 1—4; 2) Пушкин и О. М. Сомов. В кн.: Пушкин и его современники, вып. XI. СПб., 1909; В. И. Маслов. К биографии О. М. Сомова. «Чтения в Историческом обществе Нестора летописца», кн. 24, вып. 1, Киев, 1914.

² История русской литературы, т. V. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941; Б. Томашевский. Пушкин. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 342; В. Г. Базанов. Очерки декабристской литературы. Гослитиздат, М., 1953; История русской критики, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958; Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX в. Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 194.

³ «Современник», 1853, т. XXIX, отд. III, стр. 38.

семь пятниц на неделе». Кроме того, биограф Дельвига, неправильно расшифровав псевдоним Цертелева (житель Васильевского острова), приписал его воинствующие антиромантические статьи О. Сомову, в то время как последний активно выступал за развитие прогрессивного романтизма.

Живучесть взгляда, впервые высказанного Булгариным и благодаря ряду недоразумений закрепленного В. Гаевским, объясняется тем, что стечение фактов в биографии О. Сомова на первый взгляд подтверждает эту версию. Его сотрудничество с декабристами, затем участие в болгаринской «Северной пчеле» и одновременно в «Северных цветах», а с 1830 года и в «Литературной газете», издаваемой писателями пушкинского круга, кажутся необъяснимыми, если не ознакомиться с подробностями биографии и творчеством писателя.

Изучение деятельности О. Сомова убеждает в том, что на протяжении всей своей жизни он был в рядах борцов за прогрессивную, самобытную русскую литературу.

Еще будучи студентом Харьковского университета О. Сомов пишет ряд стихотворений, в которых отразился его интерес к народному творчеству и героическим, патриотическим темам из русской истории. Сначала это были наивные попытки подражать народным песням⁴ и подобно В. Жуковскому воспеть подвиг русских воинов, отстоявших в 1812 году независимость родины.⁵ В период сближения с декабристами требование обращения к творчеству народа и его героической истории стало основой развиваемой Сомовым эстетической теории прогрессивного романтизма. В последние годы деятельности в изучении и правдивом отражении исторических событий, в изображении быта, характера и творчества народа О. Сомов видит путь к реализму.

Переехав в Петербург (в 1817 году), О. Сомов сближается с будущими декабристами. Дальнейшее развитие его литературно-критических взглядов идет под влиянием декабристской идеологии.

Ожесточенная борьба классиков и романтиков в начале 20-х годов XIX века осложнялась разногласиями внутри романтического лагеря. Прогрессивные романтики выступали против Жуковского в борьбе за политическую насыщенную гражданскую поэзию. Творчество В. Жуковского, таким образом, подвергалось критике и со стороны приверженцев классицизма, и со стороны прогрессивных романтиков, хотя исходные позиции их были прямо противоположны. Если Цертелев, критикуя поэзию В. Жуковского, тянул назад к классицизму, то писатели декабристского лагеря отстаивали передовые идеи.

В 1821 году с резкой критикой мистицизма, свойственного поэзии В. Жуковского, выступил О. Сомов.⁶ Причисляя себя к почитателям «отличного стихотворца В. А. Ж.», О. Сомов пишет, что долгое время «восхищался многими прекрасными его произведениями... до тех пор, пока западные, чужеземные туманы и мраки не обложили его и не заслонили свет его».⁷ Основная мысль статей Сомова заключается в том, что «истинный талант должен принадлежать своему отечеству; человек, ода-

⁴ Прости. «Украинский вестник», 1817, ч. 6; Тоска по родине. «Украинский вестник», 1818, ч. 11.

⁵ П. Г. Т-ву при доставлении ему прекрасного стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов». «Украинский вестник», 1816, ч. 1.

⁶ Письмо к Марлинскому. «Невский зритель», 1821, ч. 5, январь, стр. 56; Ответ на (так названный) ответ господина Ф. Б... жителю Галерной гавани «Невский зритель», 1821, ч. 5, март, стр. 275. Сущность выступления Сомова раскрывается во второй статье, но она не значится в библиографии, составленной С. Браиловским, и, по-видимому, осталась неизвестной исследователям, которые расценили это выступление Сомова как антиромантическое.

⁷ «Невский зритель», 1821, ч. 5, март, стр. 278.

ренный таковым талантом, если избирает поприщем своим словесность, должен возвысить славу природного языка своего, раскрыть его сокровища и обогатить оборотами и выражениями, ему свойственными».⁸

Выступление О. Сомова в 1821 году не было поддержано декабристами, и этот факт послужил основанием для причисления его к противникам романтического направления. Но отрицательная реакция прогрессивных романтиков на выступление О. Сомова была вызвана не принципиальным несогласием с ним, а нежеланием выносить свои разногласия с основоположником русского романтизма на широкую литературную арену.

Недовольство поэзией В. Жуковского высказывали и ближайшие друзья поэта, связанные с декабризмом, но критика их носила интимный характер. В унисон выступлению О. Сомова звучат мысли, высказанные П. Вяземским в письме В. Жуковскому 15 марта 1821 года: «Полно тебе нежиться на облаках: спустись на землю, и пусть по крайней мере ужасы, на ней свирепствующие, разбудят энергию души твоей... Провидение зажгло в тебе огонь дарования в честь народу, а не на потеху двора... мне больно видеть воображение твое, зараженное каким-то дворцовым романтизмом... Сердись или нет, а я все одно тебе говорю: продолжать жить, как ты жил, совестно тебе».⁹ В печати же критик не только не высказывал подобных мыслей, но стремился защитить поэта, когда против него выступали другие.

Такую же позицию по отношению к В. Жуковскому занимал и Пушкин. Когда противоречия между прогрессивными и реакционными романтиками стали значительно острее противоречий между «классиками» и «романтиками» и А. Бестужев, К. Рылеев и В. Кюхельбекер, утверждая активную пропагандистскую роль литературы, повели наступление на реакционный романтизм, Пушкин выразил свое недовольство их критикой В. Жуковского, считая, что этим будет обрадована литературная «чернь».¹⁰ Не соглашаясь с отзывом А. Бестужева о В. Жуковском, поэт пишет не о несправедливости упреков критика, а о необходимости уважения к нему за его прошлые заслуги перед русской литературой: «Не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались? Что ни говори, Жуковский имел решительное влияние на дух нашей словесности...»¹¹ Убеждение в том, что В. Жуковский уже не является прогрессивной силой в литературе, что значение его поэзии в прошлом, звучит в шутовском отзыве Пушкина о собрании его сочинений, вышедшем при жизни автора: «Жуковского я получил. Славный был покойник, дай бог ему царство небесное!»¹²

Свои мысли о задачах русской художественной литературы, намеченные в ранних статьях, О. Сомов развивает и конкретизирует в последующих работах. В 1823 году он выступает с трактатом «О романтической поэзии», где отражены основные принципы прогрессивного романтизма. Раскрывая цель статьи как «намерение... показать, что народу русскому, славному воинскими и гражданскими добродетелями... необходимо иметь свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чуждых»,¹³ он намечает пути развития самобытной русской литературы.

⁸ Там же, стр. 279.

⁹ «Русский архив», 1900, кн. 1, стр. 181—183.

¹⁰ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 13, Изд. АН СССР, 1937, стр. 247—248.

¹¹ Там же, стр. 135.

¹² Там же, стр. 98.

¹³ «Соревнователь», 1823, ч. XXIV, стр. 146—147.

Учитывая воспитательную функцию литературы, автор выдвигает требование народности и самобытности литературы как неперемное условие ее влияния на широкие читательские круги. «Словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни»,¹⁴ — утверждает О. Сомов и призывает писателей обратиться к сокровищнице народного творчества. «Может ли сделаться поэзия народною, когда в ней мы отдаляемся от нравов, понятий и образа мыслей наших единосемцев?.. Можем ли мы думать, чтоб тоскливые немцеобразные рапсодии нынешних наших томительных тружеников по Аполлоне понравились и заронились в память русскому народу, живому и пылкому, одаренному чувствительностью естественною, непритворною»,¹⁵ — делает он выпад против многочисленных подражателей В. Жуковского.

Еще до выхода первого издания рылеевских «Дум» О. Сомов выдвигает требование воспеть русских героев, прославивших отчизну: «Русские утвердили славу отчизны на полях брани, мужи твердого духа ознаменовали ее летописи доблестями гражданскими, пусть же певцы русские станут на чреде великих певцов древности... Пусть в их песнях высоких отсвечиваются, как в чистом потоке, дух народа и свойства языка богатого и великолепного, способного в самых звуках передавать и грома победные, и борение стихий, и пылкие порывы страстей необузданных, и молчаливое томление любви безнадежной, и клики радости, и унылые отзвуки скорби».¹⁶

Под знаком декабризма развивается и художественное творчество О. Сомова. Глубоко патриотическими, вольнолюбивыми идеями проникнуто его стихотворение «Песнь о Богдане Хмельницком, освободителе Малороссии».¹⁷

«Други, к оружию! — Богдан призывает:

 Время знамена развить!
 В жертву Отчизне за прелесть свободы
 С славою пасть иль сразить!»

Призыв к восстанию в обстановке нарастающего недовольства самодержавием приобретал революционизирующее значение.

Филэллинская поэзия, появившаяся в связи с восстанием греков против турок и усиленно пропагандируемая декабристами, которые видели в греческих событиях вдохновляющий пример борьбы за независимость, насчитывает большое количество произведений. О. Сомову принадлежит одно из наиболее смелых и страстных стихотворений — «Греция»,¹⁸ где он призывает поработенных встать на защиту своих прав и мечом завоевать мир и свободу.

Накануне восстания декабристов, когда рукописная комедия «Горе от ума», имевшая острое политическое звучание, приобрела широкое распространение и вызвала резкие нападки защитников незыблемости литературных и общественных норм, О. Сомов выступил с разбором комедии¹⁹ и дал ей высокую оценку. В его статье отражено отношение к комедии всего круга декабристов. «... Многие, даже весьма разборчивые судьи... находят не одни портреты, но целую картину весьма вер-

¹⁴ Там же, стр. 125.

¹⁵ Там же, стр. 144—145.

¹⁶ Там же, стр. 147.

¹⁷ «Благонамеренный», 1821, ч. 15, № 14, стр. 76.

¹⁸ «Соревнователь», 1822, ч. XVII, стр. 195.

¹⁹ Мои мысли о замечаниях г. Мих. Дмитриева на комедию «Горе от ума» и о характере Чацкого. «Сын отечества», 1825, ч. 101, № 10, стр. 177.

ною. . .»²⁰ — пишет он. Сущность конфликта Чацкого с высшим московским обществом автор видит в том, что он обладал «чувствами благородными» и «душою возвышенной» и, питая пламенную любовь к родине, уважение к народу, «негодует на грубую закоснелость, жалкие предрассудки и смешную страсть к подражанию чужеземцам — не вообще всех русских, а людей некоторой касты».²¹

Хотя О. Сомов и не стал членом тайного общества, но как писатель, чье творчество играло определенную роль в пропаганде политических идей декабристов, он пользовался доверием организаторов восстания. На первом допросе 15 декабря 1825 года на вопрос: «Когда вы узнали о злом намерении?» — он отвечает: «О намерении узнал я решительно в последнее воскресенье»,²² т. е. 13 декабря, накануне восстания. Показывая, что О. Сомов к тайному обществу непричастен и ничего не знал до последнего времени, А. Бестужев признает: «. . . и только в первый раз говорили мы при нем с московскими офицерами открыто. . .»²³ Его арест и тот факт, что в официальном сообщении о событиях 14 декабря имя О. Сомова названо в числе зачинщиков восстания, нельзя считать простым недоразумением. В преддекабрьские годы он настолько хорошо был известен как писатель, выступавший заодно с будущими революционерами, тесно связанный с ними в литературном отношении, что после событий 14 декабря его участие в восстании не вызывало сомнения. Даже некоторые из декабристов, зная О. Сомова как человека, близкого А. Бестужеву и К. Рылееву, считали его членом тайного общества. В показаниях декабристов Н. Оржицкого и А. Бригена он назван в числе членов тайного общества. В многочисленных слухах, распространившихся после декабрьских событий, О. Сомову неизменно приписывалась роль участника восстания. «Надобно заметить, что некоторые из декабристов, как Бестужев, Рылеев, Сомов и другие, бывали иногда у пансионеров в академии художеств, но никогда не проговаривались о тайном обществе, членами которого состояли»,²⁴ — рассказывает в своих воспоминаниях очевидец событий Ф. Солнцев. Вскоре после разгрома восстания Ф. Хомяков сообщает брату подробности: «В середине каре, которое мятежники составили на площади, стояла горсть начальников, людей, давно известных на другом поприще, — Рылеев, Бестужев с тремя братьями, Кюхельбекер, Сомов (литератор), Глебов, словом, вся надежда петербургской словесности».²⁵ Давний противник О. Сомова А. Воейков, перечисляя участников восстания в письме к Е. Волконской, пишет: «Орест Сомов (переводчик писем Вутье о Греции), взятый с пистолетом в руке».²⁶ Все эти слухи свидетельствуют о том, что современники считали О. Сомова единомышленником и соратником декабристов.

В январе 1826 года О. Сомова освободили из крепости, так как было установлено, что связь его с декабристами имела чисто литературный характер. Растерявший всех друзей в декабрьской катастрофе, О. Сомов первое время сотрудничает почти исключительно в «Северной пчеле». На первый взгляд может показаться, что он действительно изменил своим прежним идеалам и перешел в лагерь реакции. Но достаточно глубже ознакомиться с его творчеством этого периода, чтобы убедиться, что это совсем не так.

²⁰ Там же, стр. 192.

²¹ Там же, стр. 190.

²² ЦГИАМ, ф. 48, оп. 1, д. 164, л. 1.

²³ Там же, л. 6.

²⁴ «Русская старина», 1876, февраль, стр. 320—321.

²⁵ «Русский архив», 1884. 3, стр. 222.

²⁶ Там же, 1899, кн. 2, стр. 295.

В «Северной пчеле» он начал печататься еще до восстания, в период, когда Булгарин выдавал себя за друга многих декабристов, а в его газете появлялись иногда статьи писателей декабристского направления — К. Рылеева, А. Пушкина и др. О. Сомов выступает здесь с разбором «Полярной звезды»,²⁷ подчеркивая патриотическую направленность альманаха. В статье «О романах»²⁸ он развивает некоторые мысли, затронутые в работе «О романтической поэзии». Он считает, что секрет успеха романов Вальтера Скотта в его наблюдательности, в том, что автор изображает хорошо известные ему «нравы единоземцев». Поэтому описания его живы, т. е. жизненны. Это одна из первых попыток расшифровать декабристский термин «живости писаний» как требование наблюдать и отражать жизнь.

Произведения О. Сомова, появившиеся в «Северной пчеле» после декабря 1825 года, свидетельствуют о глубокой духовной травме писателя. Размышления о превратностях судьбы звучат в его переводных статейках, характер которых отразился в их названиях: «О чем ты плачешь или четыре возраста жизни» (1826, № 33), «Что за жизнь! что за ремесло!» (№ 35), «Знаменитость и слава» (№ 39), «Милость и опала» (№ 60), «Бой над пропастью» (№ 67).

К концу 1826 года О. Сомов, по-видимому, начинает приходить в себя. Он пишет две статьи о творчестве Ф. Глинки,²⁹ в январе 1827 года печатает обзор «Альманахи на 1827 год»,³⁰ где в отдельных намеках проскальзывают его прежние взгляды. Здесь он снова выступает против преклонения перед всем иностранным, упоминает о Чапком, которого Грибоедов «заставил нас полюбить». Но критические статьи О. Сомова появляются в «Северной пчеле» редко. Ему с 1827 года отведена роль театрального обозревателя, кроме того, он должен был снабжать газету заметками «О скромности» (1827, №№ 36—37), «О совести» (№№ 38—39), «О заносчивости» (№№ 44—45) и т. п. И только изредка появляются его заметки о произведениях Пушкина, Е. Баратынского, А. Дельвига.³¹ Н. Греч, хорошо знавший О. Сомова как сотрудника Булгарина, писал, что он должен был выполнять «письменные работы не по вкусу и не по выбору, а по необходимости и по требованию других».³²

О. Сомова влекло к писателям пушкинского круга. В письме к В. В. Измайлову 28 июня 1826 года он пишет: «... с Дельвигом я иногда выдаюсь, но, не знаю почему, до сих пор мы не могли сблизиться».³³ В январе 1827 года³⁴ О. Сомов делится с Измайловым мыслями об альманахе, который собирается издавать, а 6 июня сообщает, что соединился изданием с А. Дельвигом.

Таким образом, литературная деятельность О. Сомова не дает материала для подтверждения мнения В. Гаевского. Факты свидетельствуют

²⁷ «Полярная звезда», карманная книжка на 1825 год. «Северная пчела», 1825, № 40—41.

²⁸ «Северная пчела», 1825, №№ 5, 7, 9. А. Бестужев в «Полярной звезде» на 1825 год лестно отозвался об этой статье.

²⁹ Опыты священной поэзии Федора Глинки. «Северная пчела», 1826, №№ 128—131; Опыты аллегорий или иносказательных описаний в стихах и прозе соч. Федора Глинки. «Северная пчела», 1826, №№ 145, 148, 150.

³⁰ «Северная пчела», 1827, №№ 1—5, 7, 10—12, 14, 15, 46, 47.

³¹ «Руслан и Людмила». Поэма Александра Пушкина. Издание второе, исправленное и умноженное. «Северная пчела», 1828, № 45; Две повести в стихах: «Бал», соч. Е. Баратынского и «Граф Нулин», соч. А. Пушкина. «Северная пчела», 1828, № 150; Стихотворения барона Дельвига. «Северная пчела», 1829, № 45.

³² Н. Греч, Сочинения, т. 5, СПб., 1838, стр. 220.

³³ «Московское обозрение», 1877, № 22, стр. 227.

³⁴ Там же, № 23, стр. 284.

о том, что, сотрудничая в газете Булгарина, он высказывал взгляды, близкие взглядам писателей пушкинского круга. Статьями «Письмо к издателям Северной пчелы»³⁵ и «О критике г. Арцыбашева на Историю государства российского, сочиненную Н. М. Карамзиным. Из соч. С. Рурсова»³⁶ О. Сомов положил начало литературной борьбе вокруг труда Карамзина, в которой активное участие принял Пушкин.

В период сотрудничества в «Северной пчеле» начата и полемика О. Сомова с Булгариным. В обозрении литературы за 1827 год в «Северных цветах», выступая против многочисленных несправедливых упреков в «скудости» русской художественной литературы, О. Сомов, по-видимому сознательно, затрагивал и Булгарина. В письме к В. Измайлову от 18 января 1828 года он пишет: «Я уверен, что раздражил многих своим обзором: следы этому уже начинают показываться в отзывах Булгарина и Воейкова».³⁷ В «Рассмотрении русских альманахов на 1828 г.»³⁸ Булгарин оспаривает мнение О. Сомова о том, что русская словесность богатством своим не уступает литературам зарубежным. Плохо скрываемое раздражение звучит в отзыве Булгарина о «Гайдамаке», где он счел личным оскорблением упоминание О. Сомова о «хвастливых поляках». Крайнее недовольство Булгарина вызвал отзыв О. Сомова о его сочинениях в обозрении литературы за 1828 год. «Впрочем О. М. Сомов хвалит сочинения Ф. Б., но таким образом, что при сем невольно приходит на мысль ежедневная молитва одного философа: „Господи! защити меня от друзей моих, а с врагами я и сам кое-как управлюсь“»,³⁹ — пишет он в статье «Новые альманахи на 1829 г.»⁴⁰

В конце 1829 года произошел окончательный разрыв, и О. Сомов оставил «Северную пчелу». Это совпало с организацией «Литературной газеты», в которой О. Сомов взял на себя роль помощника А. Дельвига. В этот период Булгарин сбрасывает личину доброжелательства по отношению к Пушкину и писателям его круга и начинает ожесточенную их травлю. О. Сомов принимает самое деятельное участие в борьбе против Булгарина. Разбирая одно за другим сочинения Булгарина в ежегодных обозрениях литературы, он разоблачает их псевдореалистический характер, доказывает, что Булгарин не знает действительности и искажает ее.

Не переставая ратовать за обращение к народному творчеству, О. Сомов в период сближения с Пушкиным особенное внимание уделяет вопросу о правдоподобию и естественности изображаемого писателями. Еще в статье «О существенности в литературе»⁴¹ он писал, что прошло то время, когда мало заботились о соответствии действительности, теперь нельзя извинить того, кто нарушает «истину или правдоподобие».

К началу 30-х годов эстетическим критерием в оценке художественного произведения для О. Сомова становится правдивость изображения. Формирование этих взглядов у писателя легко прослеживается по его обзорениям в «Северных цветах» и статьям, написанным после 1825 года, где требование наблюдать и верно отражать жизнь постепенно выдвигается на первое место.

В полном соответствии с эстетическими требованиями, провозглашенными в критических статьях, развивается и художественное творчество

³⁵ «Северная пчела», 1828, №№ 146—148.

³⁶ Там же, 1829, № 26.

³⁷ «Московское обозрение», 1877, № 23, стр. 291—292.

³⁸ «Северная пчела», 1828, №№ 1—5.

³⁹ Тем не менее на этот отзыв Булгарин ссылается в статье «Белое и черное» как на пример захваливания О. Сомовым его произведений.

⁴⁰ «Северная пчела», 1829, №№ 6—7.

⁴¹ «Сын отечества», 1826, ч. 105, № 3, стр. 289.

О. Сомова. В произведениях «Сказка о Никите Вдовичиче»,⁴² «Кикимора»,⁴³ «Сказка о медведе костоломе и об Иване купецком сыне»⁴⁴ и других он обрабатывает русские народные сюжеты; в повестях «Гайдамак»,⁴⁵ «Русалка»,⁴⁶ «Недобрый глаз»,⁴⁷ «Киевские ведьмы»⁴⁸ использует украинские фольклорные рассказы. Эти повести, богатые этнографическими описаниями, явились первым шагом писателя на пути к реализму.

Часто повторяемое мнение о том, что произведения О. Сомова не пользовались успехом, ошибочно. В современной ему журналистике мы находим немало положительных отзывов о его рассказах. Забытыми они оказались не из-за несоответствия художественным требованиям эпохи, а потому, что передовая русская литература в своем развитии очень скоро переросла и оставила далеко позади эстетические воззрения, которые были ведущими в 20—30-х годах. Говоря о росте литературы, о том, как изменяются представления об истинно прекрасном, Белинский писал: «Теперь смешно и вспомнить, как все были заинтересованы коротенькими отрывочками из повести Байского „Гайдамаки“, повести действительно недурной по рассказу. . .»⁴⁹

В последние годы жизни О. Сомова в его творчестве наиболее явно проявились реалистические тенденции. В повести «Матушка и сынок»,⁵⁰ полемически направленной против романтизации действительности, в «Романе в двух письмах»,⁵¹ в рассказе «Сватовство»⁵² и других произведениях этих лет находим реалистические зарисовки из жизни провинциального дворянства и духовенства.

Творческое наследие О. Сомова, тесно связанного с передовыми деятелями эпохи, свидетельствует о преемственности и дальнейшей эволюции декабристских эстетических идей в пушкинском кружке и является материалом для изучения многих вопросов литературного развития 20—30-х годов XIX века.



⁴² «Русский альманах» на 1832—1833 годы, стр. 329.

⁴³ «Северные цветы» на 1830 год, стр. 182.

⁴⁴ «Царское село» на 1830 год.

⁴⁵ «Звездочка» на 1826 год, стр. 86; «Северные цветы» на 1828 год, стр. 227; «Сын отечества», 1829, ч. 4, №№ 23—25.

⁴⁶ «Подснежник» на 1829 год, стр. 59.

⁴⁷ «Утренняя звезда», 1833, кн. 4, стр. 3.

⁴⁸ «Новоселье», 1833, стр. 331.

⁴⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 516.

⁵⁰ «Альциона» на 1833 год, стр. 128.

⁵¹ «Альциона» на 1832 год, стр. 191.

⁵² «Северные цветы» на 1832 год, стр. 150.

В СПОРАМ О ПОДЛИННЫХ И МНИМЫХ СТАТЬЯХ И РЕЦЕНЗИЯХ В. Г. БЕЛИНСКОГО

Сто лет тому назад, приветствуя появление первого тома «Сочинений» В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбов писал: «Что бы ни случилось с русской литературой, как бы пышно ни развилась она, Белинский всегда будет ее гордостью, ее славой, ее украшением... Он редко подписывал под статьями свою фамилию, и теперь, при издании его сочинений, оказалось, что даже литераторы не могли наверное указать *всех* статей, им писанных».¹

В течение целых восьми лет, истекших с момента смерти гениального критика (1848—1856), его имя находилось под запретом; многие из тех, кто знал Белинского лично, были озабочены в это время скорее тем, чтобы скрыть следы своих связей с ним, чем увековечением его памяти и сбережением его литературного наследия; и поэтому же в те годы немало рукописей Белинского было безвозвратно утрачено, а некоторые из них, особенно его письма, подвергались даже преднамеренному уничтожению. Во второй половине 1850-х годов, в связи с подъемом освободительного движения в России, стремительно возрастает в русском обществе интерес к сочинениям Белинского. Именно поэтому задача, которую поставили перед собой в 1858 году А. Д. Галахов и Н. Х. Кетчер, редакторы первого собрания сочинений великого критика,² — дать полный свод всего, что было им написано, явилась, с одной стороны, исключительно своевременной, а с другой — необычайно ответственной и трудной.

На какие же источники и показания опирались редакторы названного издания в своей работе по разысканию произведений Белинского в океане анонимных журнальных статей?

Важнейшим источником для определения состава издания в процессе подготовки к нему служили принадлежавшие А. Д. Галахову тетради, в которые он, как доверенное лицо А. А. Краевского, записывал на протяжении 1839—1855 годов названия книг, порученных московским сотрудникам «Отечественных записок» и других изданий Краевского для рецензирования. Имя Белинского в тетрадях Галахова встречается довольно редко (главным образом в записях 1839 года, когда критик, живя в Москве, сотрудничал в изданиях Краевского); тем не менее «росписи» Галахова, в которых отмечены рецензии, принадлежавшие М. Н. Каткову, П. Н. Кудрявцеву и другим лицам, могли, да и сейчас еще могут быть с пользой учтены для определения объема и конкретного содержания деятельности Белинского-критика, поскольку названные «росписи»

¹ «Современник», 1859, кн. IV, «Современное обозрение», стр. 215—216; ср.: Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. II, ГИХЛ, 1935, стр. 470.

² В. Белинский, Сочинения, тт. I—XII, изд. К. Т. Солдатенкова и Н. М. Щепкина, М., 1859—1862.

являются прежде всего хорошим указателем тех помещенных в «Отечественных записках» и «Литературной газете» статей и рецензий, которые великому критику явно *не принадлежат*. В ходе осуществления первого издания сочинений Белинского тетради А. Д. Галахова, хотя и не без некоторых ошибок, были довольно широко использованы.³

Вторым важным основанием для солдатенковского издания сочинений великого критика были воспоминания и припоминания А. Д. Галахова и Н. Х. Кетчера. В 1858—1859 годах, когда готовились к печати первые тома сочинений Белинского, были живы такие близко стоявшие к критику писатели и журналисты, как Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. И. Панаев, А. А. Краевский, К. Д. Кавелин, П. Н. Кудрявцев и многие другие, которые могли бы дать о нем и его журнальной деятельности (равно как и о своей собственной) чрезвычайно важные и вполне достоверные конкретные данные. Между тем у нас есть веские основания считать, что редакторы первого издания сочинений Белинского не захотели или не сумели воспользоваться той помощью, которую могли бы им оказать активные участники русской журналистики 1830—1840-х годов. В противном случае в названное издание не могла бы, скажем, попасть рецензия на вторую часть книги «На сон грядущий» В. А. Соллогуба, написанная Некрасовым (ИАН, т. X, стр. 422—423);⁴ не попала бы туда и статья «Литературный заяц», принадлежащая И. И. Панаеву (ПссБ, т. XIII, стр. 324);⁵ не вошли бы туда, наконец, и те три рецензии, которые А. Д. Галахов, несмотря на наличие авторитетных противопоказаний, включил в третий том своего издания, а тридцать лет спустя сам же приписал их, на этот раз с полным на это основанием, М. Н. Каткову.⁶

Приведенные выше случаи далеко не исчерпывают перечня тех статей и рецензий, которые были ошибочно приписаны Белинскому редакторами первого собрания его сочинений. С другой стороны, можно было бы указать и на факты противоположного рода: ряд статей и рецензий, несомненно принадлежавших перу великого критика, не были включены А. Д. Галаховым и Н. Х. Кетчером в их издание («Александринский театр», «Петербургская литература» и др.). Приходится допустить, что редакторы первого собрания сочинений Белинского в ряде случаев перепоручали выполняемую ими работу третьим лицам.

Недостаточная требовательность к собственной редакторской работе, проявленная А. Д. Галаховым и Н. Х. Кетчером, не могла не отразиться весьма отрицательным образом как на всех последующих изданиях сочинений гениального критика, так и на изучении его литературного наследия.

Проблеме определения состава сочинений В. Г. Белинского уделил много внимания и сил видный историк литературы и текстолог С. А. Венгеров, по инициативе и под редакцией которого было предпринято в начале этого века издание «Полного собрания сочинений» В. Г. Белинского. С. А. Венгеров приступил к исполнению своего гран-

³ В конце прошлого века тетради А. Д. Галахова были приобретены у его наследников известным библиографом Н. М. Лисовским, после смерти которого (1920) перешли в собственность В. С. Спиридонова, а затем — его вдовы, С. А. Спиридоновой. В 1959 году тетради А. Д. Галахова были приобретены Рукописным отделом Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

⁴ Здесь и далее сокращение *ИАН* означает: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, тт. I—XIII, Изд. АН СССР, М., 1953—1959.

⁵ Здесь и далее сокращение *ПссБ* означает: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, тт. I—XI, СПб., 1900—1917, и В. С. Спиридонова, тт. XII и XIII, М.—Л., 1926 и 1948.

⁶ «Исторический вестник». 1888, № 1, стр. 111; ср.: ИАН, т. XIII, стр. 290—291.

диозного плана в период, когда никого из современников великого критика не осталось уже в живых, и это обстоятельство, несмотря на большую взыскательность С. А. Венгерова к себе как редактору, не позволило ему осуществить строгую проверку того состава сочинений Белинского, который был намечен А. Д. Галаховым и Н. Х. Кетчером. Пафос своей работы С. А. Венгеров видел в разыскании забытых статей критика, и эта часть работы была выполнена исследователем небезуспешно.

Работа по изданию «Полного собрания сочинений» В. Г. Белинского, прерванная в 1920 году из-за смерти С. А. Венгерова, была завершена В. С. Спиридоновым (1878—1952): им были изданы два последних, завершающих издание тома. Так же, как и Венгеров, В. С. Спиридонов прежде всего был озабочен разысканием забытых и неизвестных статей критика: в XII и XIII тома «Полного собрания сочинений» Белинского вошло свыше 150 статей, впервые приписанных критику редактором. Вместе с тем В. С. Спиридонов первый тщательно изучил тетради А. Д. Галахова и указал на ряд неправильно приписанных Белинскому рецензий и статей (ПссБ, т. XII, стр. VIII—X; т. XIII, стр. IV). Огромной была также роль В. С. Спиридонова в осуществлении тринадцатитомного издания «Полного собрания сочинений» В. Г. Белинского, предпринятого Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в 1948 году и завершеного в истекшем 1959 году.

Из трех основных задач, стоявших перед академическим изданием полного собрания сочинений великого русского критика (определение состава издания; выработка текстологических принципов и подготовка текстов; научное комментирование статей), задача определения состава издания бесспорно была наиболее сложной и трудной.

Не отказываясь от дальнейшего обогащения фонда произведений Белинского за счет новонайденных анонимных журнальных его статей, редакционная коллегия нового издания, а также весь его составительский коллектив стремились проявить максимум научного критицизма по отношению к статьям, рецензиям и заметкам, приписанным критику в разное время разными исследователями. В связи с этим значительное количество рецензий (свыше двадцати), входивших в венгеровское издание сочинений В. Г. Белинского, из состава нового издания были исключены вовсе как ошибочно приписанные критику (ИАН, т. XIII, стр. 288—295). Еще более значительную группу приписанных критику статей и рецензий (свыше ста пятидесяти) редакция нового издания нашла целесообразным выделить в раздел «Dubia» (ИАН, т. XIII, стр. 19—268).

В настоящее время, когда все тома академического издания «Полного собрания сочинений» В. Г. Белинского вышли в свет, перед читателями и исследователями литературы открывается полная возможность взглянуть на издание критически и выявить все его промахи и ошибки. Только строгая и принципиальная критика этого издания поможет освободиться от целого ряда неточных, а то и просто ложных представлений о содержании литературной деятельности великого критика. За последние шесть лет, по мере того как выходили в свет отдельные тома академического издания «Полного собрания сочинений» Белинского, появилось несколько откликов на него (В. М. Потявина, Ю. Г. Оксмана, В. И. Кулешова, С. О. Машинского и др.). Примечательно, что внимание всех рецензентов почти без остатка было поглощено проблемой состава издания. Другими словами, проблемой подлинных и мнимых статей Белинского. Для всех изучающих литературное наследие великого критика и более того — для всей нашей научной общественности эта проблема действительно является исключительно острой и жгучей. Не будет ошибкой сказать, что критическими замечаниями в адрес нового издания откры-

вается большой научный спор, дальнейшее развертывание которого поможет усовершенствовать саму методику определения анонимных статей Белинского. В связи с этим возникает необходимость разобраться в содержании начавшегося спора, определить его положительные тенденции и высказать ряд соображений по существу затронутых в нем вопросов.

Первой по времени появления работой, в которой подвергается критике состав академического издания, является статья В. М. Потявина «Мнимая рецензия Белинского на „Сказания русского народа“ И. П. Сахарова», напечатанная в 1957 году в № 229 «Ученых записок» ЛГУ (стр. 255—257). Названная статья имеет свою историю, на которой здесь следует в двух словах остановиться. В 1859 году Галахов и Кетчер включили в четвертый том «Сочинений» В. Г. Белинского впервые напечатанную в «Отечественных записках» за 1840 год анонимную рецензию на книгу «Песнь об ополчении Игоря» М. Делярю (т. IV, стр. 483). В 1901 году эту рецензию включил в свое издание Венгеров (ПссБ, т. V, стр. 90—91), а в 1950 году эта же рецензия послужила Л. Р. Ланскому отправной точкой для постановки вопроса о принадлежности критику другой анонимной рецензии под точно таким же названием, напечатанной в «Литературной газете» (1840, № 7).⁷

Автор рецензии, приписанной Белинскому Л. Р. Ланским, называл «Слово» «древнейшим памятником русской поэзии» и с похвалой отзывался о художественных достоинствах памятника и его перевода, но вместе с тем, касаясь вопроса о позднейших наслоениях в «Слове», заявлял, что ученые «хотели уяснить и очистить его <памятник> критически... дело по сию пору не решено и, может быть, долго еще не решится». Цитируемая рецензия не дает оснований отнести ее автора к числу людей, отрицающих древнее происхождение «Слова». Но она позволяет видеть в ее авторе человека, остановившегося перед вопросом, как соотносятся в «Слове» древние элементы с элементами, привнесенными туда в более позднее время. Под конец автор этой рецензии заявлял, что в результате чтения памятника «в душе вашей возникает невольная досада против скептической критики, которая хочет отнять у вас это прекрасное произведение и иногда представляет такие аргументы, что поневоле призадумаетесь». В таком же почти духе отзывался о «Слове о полку Игореве» и автор той рецензии, которую приписали Белинскому Галахов и Кетчер.

Названная выше атрибуция Ланского вскоре после ее появления вызвала решительный протест В. М. Потявина.⁸ Белинский никогда не относился к «Слову» скептически, и поэтому атрибуция Ланского несостоятельна — таков был смысл возражений Потявина. Вмешавшись в происходивший между Потявиным и Ланским спор, редакция «Литературного наследства» пришла в свое время к выводу о том, что «напечатанная в седьмом номере „Литературной газеты“ за 1840 г. рецензия на книгу „Песнь об ополчении Игоря“... безусловно написана не Белинским».⁹ Вместе с тем редакция «Литературного наследства» заявила о необходимости исключения из числа произведений Белинского также и рецензии под тем же названием, включенной в первое издание сочинений Белинского Галаховым и Кетчером и воспроизведенной в издании Венгерова.

Учитывая дискуссию, возникшую на страницах «Литературного наследства» вокруг указанных двух рецензий, редакция ИАН вынесла решение о помещении их в раздел «Dubia». В отношении рецензии, при-

⁷ «Литературное наследство», т. 56, 1950, стр. 23.

⁸ Там же, т. 57, 1951, стр. 568—569.

⁹ Там же, стр. 569.

писанной Белинскому Л. Р. Ланским, решение редакции ИАН нельзя не признать правильным, поскольку авторство критика нуждается здесь в дополнительных подтверждениях. Что же касается рецензии на перевод Деларю, приписанной критику его современниками, Галаховым и Кетчером, то для исключения ее из основного корпуса издания и «понижения в ранге», на наш взгляд, не было достаточных научных оснований.

Нам кажется, что содержание рецензии на книгу Деларю, которая впервые была приписана Белинскому Галаховым и Кетчером, равно как и содержание рецензии, приписанной критику Л. Р. Ланским, ни В. М. Потявиным, ни редакцией «Литературного наследства» не было поставлено в связь с вопросом об отношении Белинского к так называемой «скептической школе» в русской историографии. Была ли у него в 1840 году та нетерпимость к «скептикам», которую хотели бы видеть у него В. М. Потявин и редакция «Литературного наследства»? К сожалению, не было. Более того, не только в ранний период своей деятельности, но и в 1840 году критик признавал за «скептиками» ряд важных научных заслуг (ИАН, т. I, стр. 152; т. IV, стр. 303; ср. т. V, стр. 180). Заметим здесь же, что на статью Каткова об «Истории древнерусской литературы» М. А. Максимовича, написанную с позиций «скептической школы», Белинский неоднократно делал одобрительные ссылки (ср.: ИАН, т. IV, стр. 414 и 442), хотя сочувствие великого критика «скептикам» действительно никогда не переходило в огрицание подлинности «Слова о полку Игореве».

В. М. Потявин и редакция «Литературного наследства» увидели в названных выше двух рецензиях на книгу Деларю отражение взглядов М. Н. Каткова, отрицавшего подлинность «Слова о полку Игореве». В действительности же авторы (или, быть может, автор) обеих рецензий выражали свое восхищение художественными достоинствами древней поэмы, проявляя вместе с тем научный интерес и к тем замечаниям, которые высказывали о ней «скептики». Известно, что такой своеобразный взгляд на «Слово» разделяли в XIX веке некоторые видные русские филологи (Евгений Болховитинов, О. М. Бодянский и др.). Подобного рода терпимость к «скептикам» и интерес к их мнениям проявлял, хотя и не всегда в одинаковой мере, и Белинский. Даже в своей 3-й статье о народной поэзии, решительно высказываясь за подлинность «Слова» и вместе с тем подчеркивая различие между русскими былинами и народными сказаниями, с одной стороны, и древней поэмой об Игоревом походе, с другой, Белинский писал: «Понятно, как некоторым могла прийти в голову мысль, что это произведение есть подделка вроде Оссиановых поэм...» (ИАН, т. V, стр. 333). В той же статье, настаивая на древнем происхождении «Слова», Белинский отмечал в памятнике «бессмыслицы», возникшие, по мнению критика, вследствие того, что произведение искажалось на протяжении веков невежественными переписчиками (ИАН, т. V, стр. 333—334).

В своих суждениях и выводах и В. М. Потявин, и редакция «Литературного наследства» игнорировали то обстоятельство, что взгляды Белинского на «Слово о полку Игореве» могли меняться с течением времени. По существу, великий критик никогда не сомневался в подлинности древней поэмы об Игоревом походе, но под воздействием «скептиков» в 1839—1840 годах он мог проявлять известные колебания как в вопросе о точной датировке «Слова», так и в вопросе о том, какое место занимают в нем позднейшие наслоения; к окончательному и гвердому решению вопроса о том, что «Слово» вполне современно изображаемому в нем событиям, Белинский мог прийти лишь в конце 1841 года, т. е. в период, когда критику в связи с его работой над курсом истории русской литера-

туры приходилось особенно много размышлять над народной поэзией и древнерусской литературой.

Вопрос об отношении Белинского к спорам вокруг «Слова о полку Игореве» был изучен В. М. Потявиным настолько поспешно, что когда он натолкнулся в сочинениях критика на новое сочувственное отношение к «все критикующей исторической школе» (ИАН, т. V, стр. 182), он обратился в редакцию «Литературного наследства» с новой заметкой, в которой настаивал на необходимости исключения из состава сочинений Белинского еще одной рецензии, а именно рецензии на «Сказания русского народа» И. Сахарова.¹⁰

Проявляемая В. М. Потявиным поспешность свидетельствовала на этот раз не столько о стремлении молодого исследователя уяснить истину, сколько о желании его «улучшить» Белинского.

Редакция академического издания «Полного собрания сочинений» В. Г. Белинского на этот раз совершенно не посчиталась с предложением В. М. Потявина и, на наш взгляд, поступила правильно. Но В. М. Потявин увидел в этом искажение научной истины, в защиту которой он решил выступить вторично. Такова предыстория опубликованной В. М. Потявиным в «Ученых записках» ЛГУ статьи «Мнимая рецензия Белинского».

В. М. Потявин полагает, что рецензия на «Сказания русского народа» «принадлежит не Белинскому, а М. Н. Каткову» (стр. 255). Неискушенный читатель может подумать, что за высказанным здесь предположением скрывается напряженная и длительная работа исследовательской мысли. Совершенно очевидно, что именно такого мнения придерживалась редакция «Ученых записок» ЛГУ (ред. И. Г. Ямпольский), поместившая статью В. М. Потявина. Но читатель, которому известно, что М. Н. Катков, отправившись в октябре 1840 года в Германию, возвратился оттуда в Россию лишь в начале 1842 года, откажется поддерживать догадку молодого исследователя. Было бы наивностью предполагать, что издававшиеся в Петербурге книги редакция «Отечественных записок» отправляла в 1841 году на рецензирование в Берлин Каткову.

В. М. Потявин готов увидеть в авторе рецензии на «Сказания русского народа» скептика, отрицающего подлинность «Слова о полку Игореве», тогда как это не соответствует действительности, хотя названный автор и считает крайне важной задачей подбор фактов как «за», так и «против» древности «Слова» с целью определить его место и значение в истории русской литературы (ИАН, т. V, стр. 182). Далее В. М. Потявин приписывает автору рецензии на «Сказания русского народа» «восторженное отношение к славянской мифологии» (стр. 256), которое не было свойственно Белинскому. Но в действительности в указанной рецензии никаких восторгов в адрес славянской мифологии не содержится; в ней выражается лишь благодарность составителю книги за сложный труд по приведению в систему всех известных для того времени печатных сведений по славянской мифологии (ИАН, т. V, стр. 181).

Досадный изъян статьи В. М. Потявина заключается в том, что он рассматривает «мнимую» рецензию Белинского в отрыве от непосредственно следующей за ней (в тексте журнала) рецензии критика на «Русские народные сказки», которая начинается следующей характерной фразой: «Вот еще плод неутомимой деятельности почтенного И. П. Сахарова» (ИАН, т. V, стр. 183). Даже если судить по этому началу, автор рецензии на «Сказания русского народа» и автор рецензии на «Русские народные сказки» — одно и то же лицо. Но окончательно утверждает нас

¹⁰ Там же, стр. 570.

в этом мнении концовка последней рецензии, которую мы здесь также обязаны воспроизвести. «Что же касается до сущности напечатанных г-м Сахаровым сказок, то мы здесь ничего о ней не скажем... представляем себе изложить о ней свое мнение в отделе „Критики“, и именно в обещанной уже нами статье о „Древних русских стихотворениях“. Там мы обратимся *опять* (курсив наш, — Ф. П.) и к вышедшему ныне первому тому „Сказаний русского народа“, и к первой части изданных г. Сахаровым „Сказок“...» (ИАН, т. V, стр. 184—185). Таким образом, обе эти рецензии написаны одним и тем же лицом. Но кто же он, этот «таинственный» автор, который в отделе «Критики» собирался «опять» вернуться к «Сказаниям русского народа» и «Русским народным сказкам» и местопребывание которого В. М. Потявин тщетно пытается разыскать в Берлине? Этот автор безусловно Белинский. Именно он еще в 1840 году дал обещание написать статью о стихотворениях Кирши Данилова (ИАН, г. IV, стр. 381). В конце 1841 года Белинский действительно вернулся *опять* к «Сказаниям русского народа» и «Русским народным сказкам», «подключив» их в давно обещанный им разбор «Древних российских стихотворений» (ИАН, т. V, стр. 184—185 и стр. 289).

Таким образом, приведенное выше признание («Там мы обратимся *опять*» и т. д.) фиксирует изменение *в самом замысле* Белинского — посвященная вначале обзору сборника стихотворений Кирши Данилова, статья разрастается впоследствии (что отразилось и в названии) до самых широких размеров. Бесспорно, что такое признание мог сделать только один Белинский.

Справедливости ради нужно сказать, что сам по себе замысел В. М. Потявина — произвести строгий критический обзор тех напечатанных в собрании сочинений Белинского статей, по отношению к которым авторство критика не может быть подтверждено документально, т. е. его подписью, или автографом, или показаниями авторитетных лиц, — заслуживает поощрения. Исключение из списка сочинений Белинского тех или иных статей, органически чуждых великому критику по их направлению, уже производилось в нашей науке, хотя и не так часто. К положительным примерам пользования методом «разыскания противоположаний» применительно к Белинскому следует отнести, скажем, статью М. М. Гина «О двух приписанных Белинскому статьях».¹¹ Мы не сомневаемся, что названный метод может быть с успехом применен и по отношению к отдельным рецензиям, вошедшим в академическое издание «Полного собрания сочинений» Белинского. Однако В. М. Потявин, на наш взгляд, дал образец, собственно говоря, не пользования, а злоупотребления методом «разыскания противоречий». Белинского нельзя рассматривать статично-догматически, вне всякого движения и развития. Именно абсолютизация метода «нахождения противоречий» и, более того, сведение этого метода к мелким придиркам привели В. М. Потявина к выводам, несостоятельным в научном отношении.

Целый ряд важных вопросов, связанных как с общей проблематикой в изучении Белинского, так, в частности, и с установлением состава его произведений, поднят в книге Ю. Г. Оксмана «Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского» (М., 1958). Составленная Ю. Г. Оксманом «Летопись» является, по существу, первым серьезным опытом хронологической канвы жизни и деятельности великого русского критика. Книга содержит огромное количество кропотливо собранных и тщательно систематизированных данных, рисующих живой облик Белинского — мыслителя и журналиста, организатора передовых сил русской литературы и

¹¹ «Ученые записки Карело-Финского государственного университета», т. IV, вып. 1. 1954, стр. 132—141.

политического борца. Ценность «Летописи» не только в систематизации разрозненных по разным источникам сведений о критике, но и в оригинальной постановке отдельных проблем и тем, в том исследовательском элементе, который принадлежит самому составителю книги. С чувством благодарности к автору ознакомится читатель с многочисленными уточнениями и дополнениями, которые вносит «Летопись» в биографию великого критика. «Летопись» Ю. Г. Оксмана несомненно на долгие годы станет необходимым пособием и справочником для всех, кто занимается и будет заниматься изучением Белинского. Но именно поэтому важно указать и на серьезные промахи, допущенные Ю. Г. Оксманом в такой важной части его работы, как проблема определения авторства Белинского. Указать на эти промахи тем более необходимо потому, что именно об этой части работы Ю. Г. Оксмана в нашей печати появилось несколько ничем не подтвержденных восторженных отзывов.¹²

В книге Ю. Г. Оксмана предпринята попытка осветить самые разнообразные вопросы, связанные с проблемой свода или состава сочинений великого критика. Здесь и перечень всех написанных им произведений, и регистрация ошибок, допущенных в атрибутировании анонимных статей Белинского в основных изданиях его сочинений, и проект списка тех анонимных журнальных статей, принадлежность которых критику правомерна, хотя и не вполне убедительно доказана.

Попытка охвата всей суммы вопросов, связанных с атрибутированием анонимных статей и рецензий Белинского, заслуживала бы самой высокой оценки, если бы она действительно являлась полной. Но этого, к сожалению, о «Летописи» Ю. Г. Оксмана сказать нельзя. Так, например, из 165 статей и рецензий, которые приписывались в разное время разными исследователями Белинскому, но не вошли в основной корпус последнего «Полного собрания сочинений» критика, в книге Ю. Г. Оксмана упоминается всего лишь 72 названия. Таким образом, около ста приписанных Белинскому статей и рецензий оказалось уже на положении «беспризорных».

Принцип выборочности, который применяет автор «Летописи» в рассмотрении проблемы состава литературного наследия великого критика, мог бы получить известное оправдание только в том случае, если бы автор книги, не претендуя на полноту материала, сосредоточил бы свое внимание исключительно на тех статьях и рецензиях, которые имеют *важное значение* для характеристики идейных и эстетических позиций Белинского, но этого, к сожалению, также нельзя сказать о «Летописи» Ю. Г. Оксмана. Так, например, мы найдем в ней вполне определенное мнение составителя о таких малозначительных по объему и по содержанию рецензиях, как рецензии на «Всеобщую географию» Г. Бланка, или «Краткий географический атлас» Барановского, или «Три сказки и одна побасенка» М. Максимовича, и вместе с тем не встретим в ней решительно ничего о таких отличающихся важностью поставленных в них вопросов и тем статьях и рецензиях, как например «Журнальные заметки» (1834), рецензии на «Недоросля» Фонвизина, «Книгу для чтения воспитанников сельских училищ», «Подарок детям на праздник», которые также приписываются Белинскому.

В отдельных случаях Ю. Г. Оксман считает нужным подвергнуть рассмотрению ошибки ПссБ («Летопись», стр. 68, 567, 571, 574 и др.),

¹² На непогрешимости мнений Ю. Г. Оксмана по вопросам авторства Белинского настаивают В. Э. Боград (см. его книгу «Журнал „Современник“. 1847—1866», М.—Л., 1959, стр. 45—46, 580—581), А. Лаврецкий и В. Потявин («Вопросы литературы», 1960, № 1, стр. 225), Л. Иванова («Литература и жизнь», 1960, № 16, 5 февраля, стр. 3).

в других он почему-то обходит их абсолютным молчанием («Памятник отцу моему», «Простонародный сказочник», «Любезный молодой человек», «Стихотворения фон-Лизандера» и ряд других).

В одних случаях Ю. Г. Оксман соглашается с теми исключениями отдельных статей и рецензий из основного корпуса, которые были сделаны редакцией академического издания «Полного собрания сочинений» Белинского («Карманная книга географии для детей», «Исповедь», «Сокращенный Робинзон», «Литературный заяц», «Герцогиня Лонгвиль», «Изображение климатов земного шара», «„Дон-Жуан“ в переводе Н. Жандра» и др.), в других — составитель вступает в противоречие с ИАН и без всякой аргументации заносит такие произведения в разряд безусловно принадлежащих Белинскому («Записки русских людей», «Господин Трупо и его дочь», «Краткий географический атлас», «Приятель мой Пиффар» и др.), а в третьих — полагает возможным вообще не упоминать о них ни единым словом («Памятная книжка на 1841 год», «Детский минералогический кабинет», «Памятная книжка на 1845 год» и др.).

Однако главный недостаток «Летописи» в решении вопросов авторства состоит не в отмеченных выше пробелах, а в шаткости и ошибочности многих ее суждений. Именно в тех случаях, когда Ю. Г. Оксман «без всяких оговорок» вводит в число сочинений Белинского якобы ошибочно исключенные статьи и рецензии, несостоятельность утверждений составителя «Летописи» обнажается с красноречивой наглядностью.

Так, например, Ю. Г. Оксман приписывает Белинскому рецензию на «Учебный курс словесности, составленный В. Плаксиным», напечатанную в октябрьской книжке «Отечественных записок» за 1844 год («Летопись», стр. 386). Между тем рецензия эта Белинскому безусловно не принадлежит, так как автор ее — А. Д. Галахов, в тетрадах которого (№ 5, л. 5 об.) мы находим указание на то, что рецензия была закреплена за Галаховым и 21 сентября 1844 года отправлена им в редакцию «Отечественных записок». На Галахова как автора рецензии на «Учебный курс словесности» Плаксина указал в свое время В. С. Спиридонов (ПссБ, т. XIII, стр. 266—267), но Ю. Г. Оксман почему-то отказывается признать эту неопровержимую истину.

Примерно такую же ошибку совершает Ю. Г. Оксман и в отношении рецензии на книгу «Император Александр и его сподвижники». Рецензия эта в первое издание сочинений Белинского не вошла, но ее включил в свое издание, не приводя никаких доводов, Венгеров (ПссБ, т. IX, стр. 374). Ошибка Венгерова была дважды отмечена В. С. Спиридоновым (ПссБ, т. XII, стр. X и т. XIII, стр. IV и примеч. 428). Без малейших на то оснований и без приведения каких бы то ни было доказательств Ю. Г. Оксман включает рецензию в число произведений, безусловно принадлежащих Белинскому («Летопись», стр. 403).

Рецензия на сочинение Г. Г. «Интересные проделки» в первое издание сочинений Белинского не вошла. Впервые (без аргументации) была приписана критику С. А. Венгеровым (ПссБ, т. VI, стр. 176—177). В 1948 году В. С. Спиридоновым было указано, что рецензия принадлежит А. Д. Галахову (ПссБ, т. XIII, стр. IV). Тем не менее при подготовке к академическому изданию «Полного собрания сочинений» Белинского, вероятно по недосмотру, В. С. Спиридонов оставил эту рецензию в составе издания (ИАН, т. V, стр. 168—169). Ю. Г. Оксман, изучавший тетради Галахова, имел возможность исправить эту ошибку, однако он этого не сделал, причислив рецензию на «Интересные проделки» к числу произведений, безусловно принадлежащих Белинскому («Летопись», стр. 292). Как показала дополнительная проверка тетрадью Галахова, названная рецен-

зия была не только записана в них за Галаховым (тетрадь № 1, л. 12), но и отправлена последним 16 апреля 1841 года в редакцию «Отечественных записок» (тетрадь № 4, л. 4 об.).

Утверждая, что статьи «Записки Желябужского» и «Кесари» безусловно принадлежат Белинскому («Летопись», стр. 255 и 330), Ю. Г. Оксман не считает нужным подкрепить свою мысль соответствующей аргументацией. Между тем вопрос об этих статьях заслуживает дискуссии, так как В. С. Спиридонов, приписавший их в 1926 году Белинскому, в 1950 году, при определении состава «Полного собрания сочинений» критика, отказался от включения их в основной корпус издания. Редакция названного издания перенесла статьи «Записки Желябужского» и «Кесари» в раздел «Dubia», поскольку сомнение в авторстве Белинского в указанном случае возникло у лица, которому принадлежала заслуга «открытия» поименованных статей.

Приведенные примеры сигнализируют о том, что с «обогащением» фонда сочинений Белинского у Оксмана не все благополучно. Не лучше обстоит у него дело и с «чистой» указанного фонда.

Мы останавливались уже на том, насколько надуманной была попытка В. М. Потявина вывести из сочинений Белинского рецензию на «Сказания русского народа» и приписать ее М. Н. Каткову. Тем не менее Ю. Г. Оксман считает возможным не только полностью присоединиться к В. М. Потявину, но и распространить отрицательный вывод последнего также на рецензию на «Русские народные сказки», о бесспорной принадлежности которой великому критику мы говорили выше. «Возможно, что обе эти рецензии, — пишет Ю. Г. Оксман, — принадлежат М. Н. Каткову» («Летопись», стр. 569). Примечательно, однако, и то, что, выразив сомнение в принадлежности Белинскому названных двух рецензий за якобы свойственный им скептицизм по отношению к «Слову о полку Игореве», Ю. Г. Оксман считает возможным приписать критику как *безусловно* ему принадлежащую статью «Журналистика», автор которой *полностью* разделял взгляды «скептиков» на древнюю поэму об Игорево походе (см.: ИАН, т. XIII, стр. 68—76 и 312; ср.: «Летопись», стр. 253).

К числу произведений, приписываемых Белинскому «без достоящих оснований», Ю. Г. Оксман относит рецензию на «Лесной словарь» («Летопись», стр. 573); но рецензия эта вошла в «Списки сочинений Белинского, составленные Галаховым и Кетчером, и поэтому причислять ее к ошибочно приписанным рецензиям на основании лишь субъективного впечатления, без ссылок на авторитетный источник было бы не только преждевременно, но и неправильно.

В 1861 году Галахов и Кетчер включили в список сочинений Белинского рецензию на издание «Статейки в стихах» (т. II). Редакция ИАН, выведя эту рецензию из основного корпуса, поместила ее в разделе «Dubia», исходя из того, что второй том «Статеек в стихах» вышел в свет в 1843 году, уже после того, как Белинский выехал из Петербурга в Москву и на время прекратил сотрудничество в журнале. Вслед за ИАН исключает эту рецензию из списка сочинений Белинского и Ю. Г. Оксман («Летопись», стр. 574); непонятно, однако, почему он приписал ее Н. А. Некрасову. Вероятнее всего, Ю. Г. Оксман спутал здесь рецензию на второй том «Статеек в стихах» с рецензией на сборник «Насон грядущий», которая действительно принадлежит Некрасову.

Упрощенное решение выносит Ю. Г. Оксман и в отношении рецензии на исследование В. В. Григорьева «Еврейские религиозные секты в России», напечатанной в апрельской книжке «Современника» за 1847 год и приписанной Белинскому в 1935 году А. М. Путинцевым. Путинцев не без оснований утверждал, что автор этой рецензии в своих рассуждениях

о зависимости религиозного законодательства народов от характера их общественного устройства обнаружил знакомство с работой К. Маркса «К критике гегелевской философии права». Мысль о том, что подобного рода рецензия могла быть написана скорее всего Белинским, была подтверждена в работах целого ряда советских исследователей (Н. Л. Бродский, А. Г. Дементьев, М. Т. Иовчук и др.). Против принадлежности рецензии критику выступил в 1951 году Л. Р. Ланский,¹³ однако последний в своих беглых замечаниях, не касаясь существа аргументации Путинцева и обойдя молчанием труды исследователей, в которых она получила поддержку, указал лишь на то, что стиль и лексика рецензии не напоминают, на его взгляд, Белинского. Сославшись на замечания Л. Р. Ланского и ничем их не дополнив, Ю. Г. Оксман зачислил рецензию на «Еврейские религиозные секты» в разряд сочинений, приписанных критику «без достаточных оснований» («Летопись», стр. 574). Между тем важность затронутых в рецензии вопросов обязывала составителя «Летописи» представить читателю возникшее вокруг рецензии столкновение точек зрения.

Согласно мнению составителя «Летописи» (стр. 569), рецензия на «Генриха IV» (часть II) Шекспира приписана Белинскому В. М. Морозовым также «без достаточных оснований». Однако это суждение ничем не подкреплено. А между тем обстоятельная аргументация В. М. Морозова находит себе солидную поддержку и в первой тетради Галахова, в которой (л. 14 об.) среди записей 1841 года против заглавия «Шекспир, выпуск четвертый» (в этом выпуске была напечатана вторая часть «Генриха IV») отмечено: «В Петербург». Запись эта многозначительна: сотрудники журнала — москвичи отказались от написания рецензии на московское издание, разумеется, не из-за своей занятости, а в силу каких-то особых причин; как следует полагать, они уступали свое право более достойному сопернику, каким был для них Белинский, превосходный знаток Шекспира, всегда проявлявший к тому же склонность к рецензированию переводов из него на русский язык (ИАН, т. IV, стр. 401).

Ссылаясь на тетради А. Д. Галахова, Ю. Г. Оксман уверяет нас в том, будто бы рецензия на повесть для детей «Чижик», напечатанная в девятой книжке «Отечественных записок» за 1839 год, была написана Галаховым или Катковым. Между тем тетради Галахова никак не подтверждают указания Ю. Г. Оксмана: рецензия на повесть «Чижик» для «Отечественных записок» ни за кем из сотрудников не была закреплена (тетрадь № 1, л. 2). Приписывая названную рецензию Белинскому, В. С. Спиридонов опирался не только на анализ ее содержания и стиля, но также и на показания Галахова (ИАН, т. XIII, стр. 38—41 и 306—308).

Таким образом, вместо тщательного исследования тетрадью А. Д. Галахова, которое вменяет себе в заслугу Ю. Г. Оксман («Летопись», стр. 5), последний извлекает из них уже известный нам по работам В. С. Спиридонова перечень фактов, дополненный разве только несколькими ошибками, о которых говорилось выше.

Мы охотно допускаем, что в отдельных случаях рассуждения Ю. Г. Оксмана об авторстве Белинского основаны на обстоятельном и глубоком изучении печатных и архивных источников, однако оценить возможные достоинства «Летописи» в этом отношении положительно невозможно, так как, разбросав приписанные Белинскому статьи и рецензии по соответствующим рубрикам («безусловно Белинский», «возможно Белинский», «явно не Белинский» и т. д.), Ю. Г. Оксман, как правило, не приводит никаких доводов ни *за*, ни *против* авторства критика. Только

¹³ «Литературное наследство», т. 57. 1951, стр. 545—546.

к 30 рецензиям (из возможных 165) в «Летописи» в разделе «Примечания» дается некоторая аргументация. Последняя в общей сложности занимает всего лишь *пять* страниц текста и состоит из скупых библиографических справок или кратких замечаний о стиле и прочих особенностях обозреваемых статей и рецензий. И только в одном случае Ю. Г. Оксман отступает от этого правила и открывает на страницах «Летописи» настоящий научный спор. Поводом для этого спора послужила рецензия на «Кобзарь» Т. Г. Шевченко, напечатанная в «Отечественных записках» за 1840 год; в ней, как известно, был дан положительный отзыв о первом выступлении в печати знаменитого украинского поэта. Приписанная Белинскому впервые В. С. Спиридоновым,¹⁴ а вслед за ним и другими исследователями, названная рецензия на «Кобзарь» была напечатана в ИАН (т. IV, стр. 171—172, 625—627) с соответствующей аргументацией.

Убеденный самым решительным образом в том, что помещение рецензии на «Кобзарь» в собрании сочинений Белинского является ошибкой, Ю. Г. Оксман излагает в «Летописи» свои доводы против авторства критика, отводя им целую страницу текста, т. е. одну пятую всего пространства, которое посвящено вопросам авторства. И количество места, отведенного в «Летописи» рецензии на «Кобзарь», и полемическое воодушевление, с которым высказывается о ней Ю. Г. Оксман, свидетельствует о том, что он придает затронутому вопросу особо важное значение. Это обязывает и нас отнестись к рассуждениям автора «Летописи» с должной серьезностью и вниманием.

Указав на то, что вопрос о принадлежности названной рецензии Белинскому был поставлен впервые В. С. Спиридоновым, автор «Летописи» заявляет: «Однако, подготавливая к печати дополнительный тринадцатый том „Полного собрания сочинений В. Г. Белинского“ и формируя раздел „Статей, рецензий и заметок“ Белинского, не вошедших в него, В. С. Спиридонов воздержался в 1948 году от включения в этот раздел рецензии на „Кобзарь“ Шевченко, так как последняя настолько резко противоречила всем прочим высказываниям Белинского о новой украинской литературе вообще и произведениях Шевченко в частности, что создавала непреодолимые трудности для их понимания и комментирования» («Летопись», стр. 567).

Итак, автор «Летописи» стремится внушить своему читателю мысль о том, что В. С. Спиридонов, приписав в 1939 году Белинскому рецензию на «Кобзарь», в 1948 году перешел на позицию Ю. Г. Оксмана и что редакция академического издания «Полного собрания сочинений» критика примкнула в этом вопросе к точке зрения, от которой отказался сам ее автор. Мы должны заявить, что позиция покойного В. С. Спиридонова в этом вопросе излагается Ю. Г. Оксманом неточно.

«Я продолжаю думать, — писал В. С. Спиридонов 13 июня 1947 года Д. М. Косарику, — что автор рецензии о „Кобзаре“ — Белинский...»¹⁵ С просьбой поместить аргументацию принадлежности Белинскому рецензии на «Кобзарь» В. С. Спиридонов обращался в 1947 году в редакцию «Литературного наследства», но последняя отвергла это предложение. Наконец, в 1950 году В. С. Спиридонов предложил включить рецензию на «Кобзарь» в академическое издание «Полного собрания сочинений», подготовкой к которому занимался в то время коллектив сотрудников Пушкинского дома.¹⁶ В. С. Спиридонов отстаивал свою мысль на заседа-

¹⁴ В. С. Спиридонов. Неизвестная рецензия Белинского о «Кобзаре». «Литературная газета», 1939, № 13, 5 марта.

¹⁵ Дмитро Косарик. Життя і діяльність Т. Шевченка. Київ, 1955, стр. 39.

¹⁶ Машинописный экземпляр заметки с авторской правкой В. С. Спиридонова, в которой им изложена аргументация принадлежности обсуждаемой рецензии на

ниях редакции академического издания «Полного собрания сочинений» Белинского в 1951—1952 годах. При этом он неоднократно указывал, что названная рецензия не вошла в составленный им дополнительный (13-й) том сочинений критика по настоянию рецензентов и вопреки его, В. С. Спиридонова, желанию.

У читателей «Летописи» может сложиться мнение, будто бы точка зрения В. С. Спиридонова, поддержанная редакцией академического издания «Полного собрания сочинений» Белинского, не встретила никакого одобрения со стороны научной общественности. А между тем она была поддержана целым рядом советских исследователей (И. И. Пильгук, Д. В. Чалый и др.), о чем в книге Ю. Г. Оксмана нет никаких упоминаний. Объективности ради Ю. Г. Оксману следовало бы упомянуть хотя бы вышедшую в 1953 году под редакцией акад. А. И. Белецкого книгу И. И. Басса о Белинском и украинской литературе,¹⁷ которая представляет собой первую и пока что единственную в нашей литературе попытку всестороннего освещения этой темы. Заметим кстати, что как по вопросу об отношении Белинского к украинской литературе вообще, так и по вопросу о принадлежности критику рецензии на «Кобзарь» И. И. Басс отстаивает именно те взгляды, противником которых выступает Ю. Г. Оксман.

Мы уделили так много внимания точке зрения В. С. Спиридонова потому, что он был и остается крупнейшим авторитетом в деле разыскания и определения анонимных статей Белинского, и поэтому «неточность», с которой излагает мнение этого ученого автор «Летописи», представляется нам несколько странной. Вместо того чтобы беспристрастно изложить доводы В. С. Спиридонова и затем опровергнуть их, Ю. Г. Оксман избирает более простой путь: он объявляет В. С. Спиридонова своим единомышленником!

Ю. Г. Оксман считает, что комментарий академического издания «Полного собрания сочинений» Белинского «игнорирует» «вопрос о принципиальном несоответствии всех литературных и общественно-политических установок и формулировок критической заметки о „Кобзаре“ общеизвестным высказываниям Белинского на те же темы (общая постановка вопроса об украинском языке и литературе, подчеркнутое молчание о многочисленных произведениях Шевченко, включенных в сборник „Ластовка“ 1841 года, отрицательная рецензия на „Гайдамаки“ в 1842 году, характеристика украинской интеллигенции)...» («Летопись», стр. 568).

Приведенная цитата является краеугольным камнем всей аргументации Ю. Г. Оксмана. Последний исходит из убеждения, что Белинский отзывался об украинской литературе всегда в одном и том же отрицательном духе и что здесь бесполезно искать каких бы то ни было исключений. Но мы не можем разделить этого убеждения, так как нам известны и такие высказывания Белинского, в которых он воздавал должное произведениям новой украинской литературы. Так, например, в 1835 году Белинский с увлечением читал *на украинском языке* «Малороссийские повести» Г. Ф. Квитки-Основьяненко, охарактеризовав их при этом как сочинение, «которое отличается высоким литературным достоинством, происходящим от оригинальности предмета и оригинальности таланта» (ИАН, т. I, стр. 239; ср. т. VI, стр. 666 и примеч. 6); в этот же период

«Кобзарь» В. Г. Белинскому, хранившийся ранее в архиве редколлегии академического издания «Полного собрания сочинений» критика, в настоящее время передан в Рукописный отдел Пушкинского дома (архив В. С. Спиридонова).

¹⁷ И. И. Б а с с а. В. Г. Бєлінський і українська література 30—40-х років ХІХ століття. Київ, 1953.

критик в своих статьях охотно прибегал к использованию украинского фольклора (ИАН, т. I, стр. 161 и 242); познакомившись в 1838 году с русским переводом повести Квитки-Основьяненко «Солдатский портрет», Белинский назвал ее «особенно замечательной» (ИАН, т. II, стр. 355); в письмах своих к М. А. Бакунину и В. П. Боткину 1838 года критик пользуется цитатами из «Наталки-Полтавки» И. П. Котляревского (ИАН, т. XI, стр. 275 и 477); в 1839 году, познакомившись в русском переводе с повестью Квитки-Основьяненко «Маруся», Белинский писал: «Мы не в состоянии выразить того наслаждения, с каким прочли ее» (ИАН, т. III, стр. 52).

Следовательно, у Белинского мы найдем не только отрицательные, но и положительные отзывы об украинской литературе. Более того, если ограничиться периодом 30-х годов XIX века, мы не встретим у великого критика ни одного отрицательного высказывания о новой украинской литературе и уж тем более — об украинской интеллигенции или украинском языке.

Таким образом, краеугольный камень данной концепции Ю. Г. Оксмана покоится на весьма шаткой основе. Но и в своей конкретной части концепция Оксмана разработана очень слабо. Уверовав в силу своей главной идеи, Ю. Г. Оксман отказался от многих очень важных «мелочей», в частности от *опровержения противоположной точки зрения*. Не объяснил Ю. Г. Оксман своим читателям и того, как мог Белинский, будучи столь непримирим к украинской литературе, согласиться в 1840 году на помещение в журнале положительной рецензии на «Кобзарь» Шевченко? Ведь как-никак Белинский возглавлял отдел критики в «Отечественных записках»! По мнению Ю. Г. Оксмана, эта рецензия находилась в принципиальном противоречии с установками критика. Что же заставило в таком случае Белинского пойти на сделку с своей совестью? Но вот прошел год; в 1841 году Белинский пишет рецензию на «Ластовку», в которой было напечатано пять стихотворений Шевченко. Белинский мог навестать упущенное, он мог высказать свое отрицательное отношение к автору «Кобзаря», но Белинский и здесь отказался от такой возможности. Он высказал слова упрёка по адресу Гребенки и Квитки-Основьяненко и обошел молчанием Шевченко. И только в 1842 году в связи с выходом «Гайдамаков» критик дал отрицательный отзыв о великом украинском поэте. Другими словами, в представлении Ю. Г. Оксмана линия поведения Белинского по отношению к самому выдающемуся украинскому писателю была весьма загадочной. Между тем здесь нет ничего странного и труднообъяснимого, если встать на точку зрения, что взгляды великого критика на украинскую литературу менялись с течением времени. «Оппоненты» Ю. Г. Оксмана не без оснований полагают, что «ухудшение» отношения Белинского к украинской литературе наступает приблизительно с середины 1841 года и что вызвано оно было возникновением в 1840 году архиреакционного журнала «Маяк», а вслед за ним и славянофильского «Москвитянина» (с 1841 года), которые стали покровительствовать новой украинской литературе. Заметим кстати, что в журнале «Маяк» был гостеприимно встречен и выступал в нем в качестве сотрудника Шевченко.

Мысль о том, что в отношении Белинского к украинской литературе примерно с 1841 года начинается новый этап, была высказана впервые в 1842 году в журнале Бурачка,¹⁸ а впоследствии получила научное объяснение и обоснование в работах А. Н. Пыпина.¹⁹ Повторенная коммента-

¹⁸ «Маяк», 1842. т. VI, кн. XII, гл. 4, стр. 116.

¹⁹ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. 1. СПб., 1890, стр. 375. Ср.: А. Н. Пыпин. Русские сочинения Шевченка. «Вестник Европы», 1888. № 3. стр. 260.

тором т. V ИАН (стр. 799), мысль эта вызвала следующее возражение Ю. Г. Оксмана: «Не выдерживают критики и соображения комментатора (увы, не одного только комментатора! — Ф. П.) о том, что отношение Белинского к произведениям украинской литературы становится отрицательным лишь „начиная приблизительно с 1841 г.“... Об ошибочности этого утверждения свидетельствует, например, записка Н. М. Щепкина Белинскому от 10 апреля 1840 года, т. е. ровно за месяц до появления в „Отечественных записках“ анонимной рецензии на „Кобзарь“: „Чи живеньки, чи здоровеньки? На зло вам начинаю по-малороссийски“ (В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948, стр. 282)» («Летопись», стр. 568).

Цитируемые Ю. Г. Оксманом слова Н. М. Щепкина не могут, однако, служить аргументом, так как сказаны они *в шутку*. Тщетной останется попытка вложить в эти слова серьезный смысл. Этому решительно противоречит не только самый текст письма, но и характер отношений, существовавших между Белинским и семьей Щепкиных. Общеизвестно, что все члены этой семьи пропагандировали в среде своих русских знакомых украинскую народную поэзию и лучшие достижения украинской культуры. Не избежал этого воздействия в общении с семьей Щепкиных и Белинский. При этом критик дорожил тем, что в семье Щепкиных он мог ознакомиться с языком, историей и культурой украинского народа. Не случайно в письме к М. С. Щепкину от 14 апреля 1842 года Белинский обращался к его сыну с такой, например, просьбой: «Н<иколай> М<ихайлович>, писните-ко что-нибудь такое, чтоб пахнуло для меня любезною мне и осиротелю Запорожскою Сечью» (ИАН, т. XII, стр. 104). Однако украинский язык, которому критик обучался главным образом в процессе своего общения с семьей Щепкиных, давался ему с трудом, о чем можно составить представление по наличию ошибок в случаях, когда Белинский пытался пользоваться украинским языком в своих сочинениях (ИАН, т. II, стр. 355—356; т. III, стр. 52; т. V, стр. 178—179, 287—288; т. VI, стр. 174 и т. д.).

На трудности в изучении Белинским украинского языка и намекает та фраза из письма к нему Н. М. Щепкина, которую приводит Ю. Г. Оксман. И характер отношений Белинского с членами семьи Щепкиных, и дружеский и вместе с тем иронический тон самого письма не дают нам ни малейшего основания считать, будто бы Н. М. Щепкин вознамерился самым серьезным образом привести критика в раздражение, причинить ему зло, и чем же? — вопросом о его здоровье, произнесенным на украинском языке. Но именно к такому странному выводу и приводит своего читателя Ю. Г. Оксман.

Отрицательное отношение Белинского к новой украинской литературе, оформившееся у него приблизительно в 1841 году, никогда не распространялось на украинский язык. Так, например, в рецензии на альманах «Ластовка», в которой высказаны весьма скептические взгляды на возможность существования украинской литературы, Белинский писал: «Малороссийский язык действительно существовал во времена самобытности Малороссии и существует теперь — в памятниках народной поэзии тех славных времен. Но это еще не значит, чтоб у малороссиян была литература: народная поэзия еще не составляет литературы. Тем не менее памятники народной поэзии драгоценны, и сохранение их похвально. Малороссия — страна поэтическая и оригинальная в высшей степени. Малороссияне одарены неподражаемым юмором; в жизни их простого народа так много человеческого, благородного» (ИАН, т. V, стр. 176—177). Дает ли этот отрывок, как, впрочем, и вся рецензия в целом, основание для тех выводов об отношении Белинского к украинскому слову.

которые сделаны Ю. Г. Оксманом? Ни малейшего. Да, в 40-е годы Белинский был уверен, что украинский язык «портится», теряет свою самостоятельность, опускается до уровня областного наречия, но разве это дает исследователю какие-либо основания приписывать Белинскому отрицательное отношение к украинскому языку и слову? И разве в другой своей рецензии, написанной в июле 1841 года, Белинский не заявлял о своей готовности изучать украинский язык, пусть не для ознакомления с произведениями новой украинской литературы, но ради «памятников народной малороссийской поэзии» (ИАН, т. V, стр. 288)? И разве в 1842 году, в рецензии на «Гайдамаков», в которой отрицательное отношение критика к украинской литературе дошло до своего предела, он не находил полезным продолжить опыт Квитки-Основьяненко в деле создания книг для народного чтения, написанных на украинском языке (ИАН, т. VI, стр. 173)? Положительное отношение Белинского к украинскому языку подтверждается восхищением перед созданной на этом языке народной поэзией, которое Белинский сохранил на протяжении всей своей деятельности. В своей четвертой статье о «Стихотворениях Кирши Данилова», написанной в конце 1841 года, Белинский писал: «... народная поэзия Малороссии была верным зеркалом ее исторической жизни. И как много поэзии в этой поэзии!» (ИАН, т. V, стр. 435). Перерабатывая статью в 1844 году, Белинский оставил это место без каких бы то ни было исправлений (ИАН, т. V, стр. 762).

Таким образом, автор «Летописи» построил свои выводы об отношении Белинского к украинскому языку *на собственной догадке*, позабыв проверить ее *вполне достоверными высказываниями самого критика*.

Ради объективности укажем на то, что точка зрения Ю. Г. Оксмана по вопросу о рецензии на «Кобзарь» была поддержана, вернее предвосхищена, С. О. Машинским.²⁰ Выступление С. О. Машинского против принадлежности Белинскому рецензии на «Кобзарь» мы оставляем здесь без ответа, поскольку оно (как, впрочем, и некоторые другие его замечания в той же статье) сугубо декларативно. Не исключена, однако, возможность, что у С. О. Машинского есть какие-либо новые, не учтенные нами аргументы, заслуживающие особого рассмотрения. Остается пожелать, чтобы С. О. Машинский, не откладывая дела в долгий ящик, изложил свои соображения и аргументы в печати. В окончательном разрешении этого важного вопроса весьма заинтересованы как русские, так и в особенности украинские читатели.

Самое непосредственное отношение к спорам о подлинном и мнимом Белинском имеет вышедшая в 1958 году в издательстве МГУ книга В. И. Кулешова «„Отечественные записки“ и литература 40-х годов XIX в.», хотя в ней, как и в «Летописи» Ю. Г. Оксмана, вопросы авторства стоят далеко не на первом месте.

Не ставя перед собой задачу всесторонней оценки книги В. И. Кулешова, попытаемся охарактеризовать то новое, что вносит она в решение спорных вопросов авторства Белинского.

Чрезвычайно интересно как по своему конкретному содержанию, так и по методическому его значению замечание В. И. Кулешова о рецензии на книгу А. Д. Вельтмана «Генерал Каломерос», напечатанной в сентябрьской книжке «Отечественных записок» за 1840 год. В. И. Кулешов настаивает на целесообразности исключения названной рецензии из списка произведений Белинского, несмотря на то, что она вошла как в венгерское, так и в академическое издание «Полного собрания сочи-

²⁰ С. М а ш и н с к и й. В борьбе за классическое наследие. «Новый мир», 1958, № 3, стр. 219.

нений» Белинского (ИАН, т. IV, стр. 304—308). Основанием для такого отвода послужило для В. И. Кулешова неопубликованное письмо А. Д. Галахова к А. А. Краевскому от 6 августа 1840 года, в котором Галахов, извиняясь за замедление с доставкой статьи о «Каломеросе», просил поместить ее в восьмом номере журнала. В. И. Кулешов с полным основанием считает, что в письме Галахова речь идет именно о той рецензии на «Генерала Каломероса», которая появилась в «Отечественных записках», так как сам автор предназначал ее именно для названного журнала. Видимо, Галахов несколько опоздал с этой рецензией, вследствие чего она и появилась не в восьмой, а в девятой книжке «Отечественных записок» (дата цензурного разрешения 14 сентября 1840 года).²¹

С утверждением В. И. Кулешова нельзя не согласиться, так как источник, на который он опирается, вполне авторитетный. Более того, это утверждение можно дополнить ссылкой на тетради А. Д. Галахова, в которых рецензия на «Генерала Каломероса» для «Отечественных записок» значится за Галаховым (тетрадь № 1, л. 8 об.).

Находка В. И. Кулешова показывает, что исследователи Белинского еще до сих пор не использовали всех возможностей для «очищения» и упорядочения полного свода произведений критика и что в этом отношении перед ними открывается широкое поле деятельности.

Указанием на рецензию, которая долгое время ошибочно приписывалась Белинскому, не исчерпывается, как нам представляется, значение книги В. И. Кулешова для дальнейшего уточнения состава сочинений великого критика. Несомненную ценность в этом отношении представляет «Приложение» книги, содержащее данные об участии в «Отечественных записках» А. Д. Галахова, М. Н. Каткова, П. Н. Кудрявцева и других лиц. Подобного рода закрепление анонимных статей и рецензий журнала за «второстепенными» его сотрудниками крайне важно и для определения объема участия в журнале основного его сотрудника, Белинского.

Выявление статей «второстепенных» сотрудников журнала является, кроме того, необходимой предпосылкой для изучения содержания и стиля названных статей, без чего окончательное определение состава сочинений Белинского становится невозможным. Дело в том, что работа по обогащению фонда сочинений Белинского долгое время строилась преимущественно при помощи метода отыскания в анонимных журнальных текстах так называемых «внутренних признаков», присущих произведениям критика, метода, не всегда гарантирующего исследователя от ошибок. Опасность пользования названным методом тем более значительна, что «внутренние признаки» в статьях других, близко стоявших к Белинскому журналистов недостаточно изучены. Много ли знают даже самые опытные исследователи великого критика о «внутренних признаках» статей, например, П. Н. Кудрявцева или М. П. Сорокина?

Фонд сомнительных статей Белинского в настоящее время насчитывает около двухсот названий (см.: ИАН, т. XIII, стр. 19—266). Известная часть этого фонда с течением времени бесспорно войдет в основной корпус сочинений Белинского, в то время как оставшаяся часть будет постепенно закрепляться за другими авторами. Судьба сомнительных статей Белинского не может быть решена без тщательного их изучения и сопоставления с критическими статьями «второстепенных» сотрудников изданий А. А. Краевского. Именно поэтому исследование В. И. Кулешова об «Отечественных записках», расширяющее наши представле-

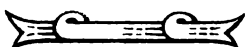
²¹ В. И. Кулешов. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX в. Изд. МГУ, 1958, стр. 373.

ния о сотрудничестве в них журналистов «второго ряда», окажет существенную помощь всем, кто занимается атрибутированием анонимных статей Белинского.

При фронтальном исследовании русской журналистики 40-х годов важная роль должна принадлежать изучению как известных, так пока еще и не учтенных нашей наукой архивных источников. Еще на долгое время сохранят значение незаменимого источника и неоднократно упоминавшиеся в настоящей статье тетради А. Д. Галахова. К ним еще не раз обратятся исследователи Белинского для проверки своих изысканий по установлению мнимых или подлинных статей великого критика (ср.: ИАН, т. XIII, стр. 259, 260, 291).

По причинам, не зависящим от автора, тетради Галахова остались неиспользованными в книге В. И. Кулешова, и это заметно снижает ее объективную ценность. В настоящее время, когда названные тетради стали собственностью государственного архивохранилища, существуют все условия для создания дополнительного исследования, в котором работа по закреплению анонимных статей и рецензий «Отечественных записок» за конкретными авторами, удачно начатая В. И. Кулешовым, будет окончательно завершена.

Русская литература прошлого богата примерами, когда в силу тех или иных исторических условий и обстоятельств между автором и его читателями воздвигался труднопреодолимый барьер. Может быть, самый поучительный пример подобного рода являет собою литературное наследие Белинского с его исполненной всевозможных превратностей и злоключений судьбой. Академическое издание «Полного собрания сочинений» гениального русского критика, как нам представляется, сделало заметный шаг вперед по сравнению с предшествовавшими ему аналогичными изданиями, однако сложнейшую проблему состава издания оно, разумеется, не решило, да и не могло решить окончательно. Только путем терпеливого и упорного изучения Белинского на фоне его эпохи можно будет добиться дальнейших плодотворных сдвигов в упорядочении его литературного наследия.



НОВОЕ ОБ И. А. ГОНЧАРОВЕ

П. БЕЙСОВ

СЛУЖБА И. А. ГОНЧАРОВА В СИМБИРСКЕ

И. А. Гончаров писал в «Необыкновенной истории» о 40-х годах, о годах сближения с Белинским: «Я разделял во многом образ мыслей относительно, например, свободы крестьян, лучших мер к просвещению общества и народа, о вреде всякого рода стеснений и ограничений для развития и т. д.»¹ Биографам И. А. Гончарова не было известно, какие конкретные жизненные факты и впечатления лежат в основе этого программного высказывания. Между тем высказывания Гончарова основаны на его богатых жизненных впечатлениях и наблюдениях социальной жизни 30—40-х годов на родине, в Симбирске.

И. А. Гончаров был тесно связан с родным краем. Симбирская действительность подсказала ему темы для многих произведений; быт, люди родного края, природа нашли разнообразное отражение в творчестве писателя-реалиста. Можно было бы ожидать, что биографические и творческие связи И. А. Гончарова отражены в разнообразных местных материалах, сохранившихся в архивах, музеях, в личном пользовании почитателей писателя-земляка, и в них-то мы и найдем ответ на интересующий нас вопрос. В действительности же таких материалов крайне мало, что объясняется рядом причин.

В 1827 году сгорели многие симбирские архивы, а в 1864 году многодневный пожар уничтожил весь Симбирск. В огне погибли также местные архивные материалы о Гончарове. Этой разрушительной работе помог сам писатель. В 1889 году, за два с половиной года до смерти, он опубликовал в «Вестнике Европы» статью «Нарушение воли». Высказавшись в ней против публикации интимных писем Пушкина и Тургенева, Гончаров просил своих родных и почитателей исполнить его «последнюю волю»: «... не печатать ничего, что я не напечатал... Пусть письма мои остаются собственностью тех, кому они писаны, и не переходят в другие руки, а потом предадутся уничтожению».² Эту волю писателя исполнили некоторые его симбирские родственники, в частности сестра А. А. Музалевская. Незадолго до смерти Гончаров сжег в камине большое количество своих бумаг, писем и, вероятно, рукописей. В огне камина погибли ценнейшие биографические материалы.

В связи с этим возникла настоятельная необходимость в выявлении и изучении оставшихся на родине писателя материалов к его биографии. С этой целью автором настоящих строк были тщательно обследованы все ульяновские архивные и рукописные хранилища, где удалось обнаружить новые интересные материалы, характеризующие служебную деятельность Гончарова и его непосредственного начальника губернатора Загряжского

¹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 8, Библиотека «Огонек», М., 1952, стр. 260.

² «Вестник Европы», 1889, кн. 3, стр. 89—90.

в 1834—1835 годах, а также жизнь и деятельность Н. Н. Трегубова и любимой сестры Гончарова А. А. Кирмаловой. Найденные материалы позволяют установить, что год службы писателя в родном городе был насыщен важными фактами и событиями, значительно обогатившими его жизненный и социальный опыт.

После окончания университета в июле 1834 года действительный студент по факультету словесности Иван Александрович Гончаров приезжает домой. Исполненный радужных надежд и стремлений, он восторженно восклицает: «Я свободный гражданин мира, передо мной открыты все пути, и между ними первый путь — на родину, домой, к своим».³ На родине его «охватило, как паром, домашнее баловство».⁴ Он испытывает «сладолюбие возвращения, после длительной разлуки».⁵

Однако это «баловство» не долго тешило И. А. Гончарова. Он стремится к практической деятельности и уже осенью 1834 года поступает на службу в канцелярию симбирского губернатора А. М. Загряжского.

В очерке «На родине» Гончаров пишет, что он был секретарем губернаторской канцелярии. У нас нет ясных и определенных указаний на причины, побудившие Гончарова остаться на службе в родном городе. Одно несомненно, что здесь не последнюю роль играло желание «разогнать немного тьму», стремление к живому делу. Служебное положение Гончарова давало возможность для широких наблюдений не только над жизнью города, но и над жизнью всей губернии.

Симбирск 30-х годов был уже не тот, что в годы детства писателя. Расправа Николая I с декабристами и последующая реакция наложили неизгладимый след на жизнь губернского города. Симбирск был захвачен тем «переполохом, который произвело четырнадцатое декабря во всем русском обществе»,⁶ — писал Гончаров в этом очерке. В нем Гончаров рисует запуганное и терроризированное симбирское общество и «дрянь александровского поколения», которая «заняла первое место» в жизни этой мрачной эпохи. Одним из представителей этой «дряни» был губернатор А. М. Загряжский, выведенный в очерке под именем Углицкого. Этот образ идеализирован писателем, но вместе с тем изображение не лишено и сатирических красок. Лукавая сатира Гончарова особенно удачно проявляется в тех сценах, где губернатор выступает в роли реформатора по искоренению взяток. По характеру освещения образ помпадур-реформатора Углицкого родственен щедринским образам из «Губернских очерков».

А. М. Загряжский был симбирским губернатором в 1831—1835 годах.⁷ О его четырехлетней административной деятельности на посту симбирского губернатора весьма убедительно сказано в материалах обследования Симбирской губернии в мае—декабре 1835 года, где приводится ряд выразительных фактов, характеризующих губернскую административную машину,⁸ «одним из колес» которой сделался И. А. Гончаров.⁹ Для присутственных мест характерны были «медленность в решении вопросов, бездеятельность чиновников, беспорядок в делах». Губернским же административным инстанциям была присуща «собственная их недеятельность». Все это, конечно, не могло укрыться от взора будущего пи-

³ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, стр. 273.

⁴ Там же, стр. 278.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стр. 288.

⁷ Государственный архив Ульяновской области, ф. 109, оп. 1, д. 1338, 1834—1835 годы.

⁸ Там же, д. 1354, 1834—1837 годы.

⁹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, стр. 319.

сателя-реалиста. Эти наблюдения явились одним из элементов в формировании его представлений об обломовщине, о которой он позже скажет свое веское слово. Правда, такой вид «деятельности», как казнокрадство и взяточничество, проявлялся довольно активно. И эта «деятельность» с большой художественностью запечатлена Гончаровым в его воспоминаниях. В том, что сообщает писатель, нет преувеличения. Наоборот, он смягчает краски, особенно там, где касается Загряжского, умевшего с блеском брать взятки. Если же мы обратимся к запискам симбирского губернатора Жиркевича, смеявшегося в 1835 году Загряжского, а также к воспоминаниям жандармского офицера Стогова и к архивным материалам, то найдем поразительные по своему бесстыдству факты. Например, симбирский и уездный исправники открыто получали по 2500—3000 рублей в год от откупщиков. Когда Жиркевич приехал в Симбирск, то к нему явился откупщик Бенардаки и бесцеремонно сказал: «Я знаю, что в пр-во теперь не при деньгах и на днях заняли у Огнева (вице-губернатора) 2000 р. для отсылки к жене вашей. Позвольте мне предложить вам свои услуги. Мы, откупщики, имеем коренное правило — ежемесячно часть нашей прибыли уделять начальству, и я смею просить вас оказать мне такую же благосклонность, как и предместники ваши допускали...»¹⁰ В этом свидетельстве указание не только на Загряжского, но и на сложившуюся и признанную традицию. Архивные материалы подтверждают, что губерния фактически находилась в руках корпорации взяточников, казнокрадов и той «дряни александровского времени», торжество которой наступило после 1825 года. Наглое взяточничество процветало всюду. Брели все и везде, где только представлялся случай: во время призыва в армию, при получении отпусков, во время ревизии. Симбирский полицмейстер обложил еженедельной данью даже нищих, которые платили «по степени калечества». В своей ведомости, заведенной для памяти, он записывал: «Не доплатил 3 копейки, доплатить следующий раз». При таком безраздельном господстве «подлых и тупых», конечно, мудро было искоренить взяточничество.

В очерке «На родине» писатель рисует себя беззаботным юношей, который больше беспокоится о том, чтобы у него было необходимое количество перчаток, белых галстук, чем о своей работе. «Это оказалось самым важным делом в моей службе», — констатирует он. Но здесь же Гончаров сообщает и о своих служебных обязанностях: «Утром едешь в канцелярию, прочитаешь присланную сверху, то-есть от губернатора, почту, потом „исполняешь“ бумаги „к подписанию его превосходительства“». С этими последними, часов в 12, являешься к нему наверх, в кабинет».¹¹

Каков же был круг обязанностей секретаря канцелярии губернатора И. А. Гончарова? Ответ на этот вопрос можно найти в «Своде учреждений государственных и губернских» 1832 года, в котором определены права губернатора, а также права, обязанности и функции губернских учреждений.¹²

¹⁰ «Русская старина», 1878, IX, стр. 50—51.

¹¹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, стр. 319.

¹² Свод законов Российской империи. СПб., 1832, ч. 2, кн. 2, стр. 121—124, 310, 311; ч. 3, кн. 1, стр. 3, 26, 27, 60, 62, 65, 68. В статье С. Введенского «И. А. Гончаров» («Симбирские епархиальные ведомости», 1912, № 12, стр. 435) сказано, что Гончаров был чиновником особых поручений при губернаторе. Это противоречит заявлению самого Гончарова о том, что он занимал должность секретаря. Кроме того, если бы Гончаров был чиновником особых поручений, то его назначение и увольнение должны были проходить через Министерство внутренних дел. Секретарем же канцелярии, согласно законам, губернатор мог зачислить без санкции министерства.

Секретарь должен был следить за порядком движения и рассмотрения дел, поступавших в канцелярию, удостоверял своей подписью точность и полноту изложения дел, справок и выписей из законов, выходящих из канцелярии губернатора.

В изложении дела требовалось «сохранение прямого существа всех обстоятельств дела»; в справке должны были содержаться все сведения, акты, доказательства, «собранные в том же месте, или истребованные от других и служащие к дополнению или объяснению дела». Как видим, секретарь канцелярии симбирского губернатора И. А. Гончаров действительно «сделался одним из колес губернской административной машины». К этим словам очерка Гончаров добавляет с лукавой иронией: «... да еще каким важным!»¹³

Можно без иронии сказать, что он стал действительно «важным колесом» губернской административной машины. Этому способствовало и доверительное отношение к нему Загряжского. Сам Гончаров пишет о том, что он «исполнял секретные бумаги с губернаторской отметкой». Следовательно, мы можем сказать, что служебное положение Гончарова и расположение к нему губернатора привели к тому, что будущий писатель был в курсе важных и острых событий в губернии.

Какие же это события? Почти весь архив 30-х годов канцелярии симбирского губернатора погиб в пожаре 1864 года. В центральных же архивах сохранились только те бумаги, которые были направлены из канцелярии симбирского губернатора в Министерство внутренних дел, в Сенат и Министерство юстиции. Эти материалы (с октября 1834 по май 1835 года) и были обследованы для того, чтобы ответить на этот вопрос.

Крупнейшими событиями 1834—1835 годов в Симбирской губернии были дела об отыскании крепостными крестьянами вольности, об убийстве помещиками крепостных людей, о переводе казенных крестьян Симбирской губернии в удельное ведомство.

10 января 1828 года был издан царский указ «К учинению постановления о даче свободы тем дворовым людям и крестьянам, которые находились в противозаконном владении или распоряжении разночинцев».¹⁴ В связи с этим возникает множество дел о дворовых людях и крестьянах, ищущих свободы, которые рассматривались в Симбирском губернском правлении и губернатором.

Знал ли Гончаров о таких «отысканиях вольности». Да, знал. В очерке «На родине», описывая свой служебный дебют, он говорит о женщине, которая жаловалась, что сыну не выходит «освобождение» от «некручины». «Освобонить, освобонили, потому — негодный, спина кривая, а бумаги из правления не дают и сына не отпускают, а она проелась, жимши в городе... и т. д.»¹⁵

Следуя этому «намеку» Гончарова, мы проверили дела 1834—1835 годов, вышедшие из канцелярии губернатора, и отыскали эту жалобу. По-видимому, это — «Дело о симбирской мешанке Сергеевой, об отыскиваемой свободе из владения помещика Рушко сыном ее Давыдовым, неправильно отданным в рекруты».¹⁶ О том, что именно с этой просительницей встретился И. А. Гончаров в канцелярии губернатора, свидетельствуют обстоятельства самого дела. Сергеева с дочерью и сыном находились во владении иностранца Балтуса, скрывшегося из Москвы во время войны 1812 года. Сергеева и ее дети должны были перейти в раз-

¹³ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, стр. 319.

¹⁴ Государственный архив Ульяновской области, ф. 109, оп. 1, д. 1314.

¹⁵ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, стр. 318.

¹⁶ Государственный архив Ульяновской области, ф. 109, оп. 1, д. 1403.

ряд государственных крестьян, но в 1814 году неожиданно появился новый владелец — помещик Рушко, который при помощи каких-то махинаций купил эту семью у подполковницы Высоцкой. Местные власти были на стороне помещиков и не приняли во внимание протесты семьи Сергеевых. Тогда Алексей Давыдов, сын Сергеевой, в 1831 году обратился в Сенат с прошением «об отыскании вольности из помещичьего владения». В ответ на это Рушко отправил Давыдова в рабочий дом, где держал его два года, а в 1833 году отдал в рекруты, хотя, по словам матери, ее сын «во всем корпусе своем всегда чувствует расслабление».

Правительствующий Сенат в ответ на прошение Алексея Давыдова 7 августа 1833 года, по словам Сергеевой, «предписал губернскому правлению указом учинить вновь о непринадлежности сына моего во владении... , не оставя сына моего без надлежащего ограждения от чинимых ему помещиком Рушко притеснений». Указ Сената мог рассматриваться Сергеевой как «освобождение» сына от крепостной зависимости от помещика Рушко и от рекрутчины. Симбирское губернское правление, придерживаясь другой точки зрения, оставило семью Сергеевой у Рушко и отказало ей в выдаче бумаги. Поэтому просительница, описанная Гончаровым в очерке, и есть, скорее всего Сергеева, которая действительно могла сказать: «Освобонить освобонили, потому — негодный, спина кривая, а бумаги из правления не дают...»

Рассмотрение этого вопроса происходило осенью 1834 года. Вот в это-то время Сергеева и могла быть на приеме у секретаря канцелярии И. А. Гончарова и сказать, что она «преклонных лет, коих от роду 71 год» (как значится в деле), что она не получает «необходимой помощи и призрения», и, как пишет Гончаров, «проелась, жимши в городе». Молодой секретарь таким заявлением был поставлен в затруднительное положение, но его в этот момент вызвали к губернатору, и он «поручил» одному из чиновников «разобрать просителей».

В январе 1836 года, уже после отъезда Гончарова из Симбирска, Сергеева подала прошение царю с просьбой обратить ее сына «в первобытное состояние», «учинив его свободным от владения Рушко». Но голос «нечестной матери, утраждающей царя», не был услышан.

С этим делом, по нашему мнению, и встретился И. А. Гончаров в первый же день своей служебной деятельности в Симбирске. Пусть Гончаров не описал ее, эту сильную духом старую женщину, такой, какой она представляется по материалам «дела», но встреча с ней, как видим, не прошла бесследно. О ней он помнил даже в старости, когда писал очерк. И это понятно. Ибо это был самый первый шаг в расширении рамок тех «впечатлений бытия», которые привели писателя впоследствии к «Обломову».

Дело Сергеевой не было единичным. Таких дел в течение года службы Гончарова разбиралось в губернаторской канцелярии и Сенате больше десяти.

Еще более разительны дела 1834—1835 годов, характеризующие жестокость симбирских крепостников, которые не останавливались даже перед убийством своих крепостных. Вот одно из них.¹⁷

В феврале 1831 года дворовые люди симбирской помещицы Сотниковой, недавно бежавшие из Сибири, т. е. полностью зависимые от госпожи, с ее ведома и по приказанию ее дочери коллежской регистраторши Коробовой убили в селе Студеном Буераке дворового человека Максима Данилова. Самарский уездный суд заключил в тюрьму помещицу Коробову и Сотникову, а затем приговорил их как убийц к каторжным рабо-

¹⁷ Там же, д. 1191, 1150.

там, а их дворовых людей, совершивших убийство, к публичному наказанию плетью и ссылке «в работы». В Симбирской уголовной палате вокруг этого дела разгорелась борьба. Часть палаты, во главе с председателем А. И. Татариновым, выступила против уездного судьи В. А. Племянникова, принявшего во внимание показания крепостных крестьян, и оправдала помещиц-убийц, добившись их освобождения из тюрьмы. Сенат поддержал это решение и отдал под суд уездного судью, который вел это дело. Классовая подоплека здесь была совершенно очевидна, она особенно видна в решении Сената.

И. А. Гончаров несомненно был знаком с этим делом, так как через канцелярию губернатора проходила переписка о Племянникове, который в июне 1834 года был избран по баллотировке симбирского дворянства на должность председателя Симбирской уголовной палаты. Его утверждение в этой должности было задержано департаментом юстиции в связи с тем, что Племянников по указанию Сената находился под судом по делу Коробовой. Суд над ним в Симбирской уголовной палате состоялся в октябре 1834 года. Здесь опять столкнулись две силы, но группа, возглавляемая Татариновым, оказалась теперь в меньшинстве, и Племянников был оправдан на том основании, что «его поступок не включает в себе малейшего умысла и никакой особенной важности». В марте 1835 года Племянников был утвержден в должности председателя Симбирской уголовной палаты. Его реабилитация и назначение — победа тех сил симбирского общества, к которым принадлежал и секретарь канцелярии губернатора.

И. А. Гончаров в очерке говорит о том, что ему, «юноше, были тогда новы... многие „впечатления бытия“». ¹⁸ Быть может, он имел в виду также и эти «впечатления бытия», связанные с трагической судьбой крепостных людей.

К этим словам он добавляет, что ему «были тогда новы» также и жандармы в их «пастоящем, с николаевских времен, значении». О них он узнал также в Симбирске от Трегубова и губернатора. Именно здесь, на родине, перед ним раскрылась «вся глубина жандармской бездны». «Я тогда стал смотреть большими глазами на губернского полковника Сигова», — пишет Гончаров. ¹⁹ Но писатель не раскрывает значения своего выражения о «глубинах жандармской бездны», не объясняет, почему такое внимание вызвал Сигов—Стогов. Дело в том, что Гончаров хорошо знал о кровавой трагедии, в которой этот жандармский полковник играл главную роль.

25 января 1835 года был подписан высочайший указ Правительствующему Сенату о передаче в удельное ведомство, т. е. в собственность императорской фамилии, четырехсот тысяч казенных крестьян и «лошман» Симбирской губернии. Передача симбирских казенных крестьян в удельное ведомство вызвала значительные волнения среди крестьян и жестокие репрессии со стороны губернских властей и жандармерии. В Сызранском уезде жандармский полковник Стогов засек до смерти тринадцать крестьян и на мертвых одел кандалы, остальные бунтовщики были поголовно перепороты. Бесфамильного Федьку, стоявшего во главе крестьянского бунта, Стогов засек до полусмерти и сослал в Сибирь. Эти жестокости жандармского полковника получили одобрение Николая I. Поэтому естественно, что у Гончарова имелись основания говорить о «глубинах жандармской бездны».

¹⁸ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, стр. 291.

¹⁹ Там же.

К маю 1835 года крестьянские волнения были подавлены. 28 мая этого года в Симбирскую губернию был направлен сенатор Перовский «для принятия на месте ближайших мер к устройству имения, поступившего из казны в удел». Одновременно был снят Загряжский. Причиной для этого послужили, конечно, не любовные его истории, как пишет в очерке Гончаров, а события, связанные с переводом крестьян в удельное ведомство.

Волнения в Сызранском уезде дополнились беспорядками в связи с переводом «лошман» в удельные крестьяне. В 1836 году беспорядки переросли в крестьянское восстание, охватившее Симбирский, Буинский и Курмышский уезды. В подавлении этого восстания приняли участие не только местные власти, но и специально присланные из Петербурга генерал с неограниченными правами и представители жандармского управления. Центр восстания — села Бездна и Цильна — были разгромлены войсками. Крестьяне остальных сел и деревень заявили о своей покорности. Многие участники восстания без суда были сосланы в Сибирь, забриты в солдаты, посажены в смиренные дома.²⁰

Как видим, служба Гончарова в Симбирске совпала с самым началом этих событий. Оформление перевода крестьян в удельное ведомство, подавление их сопротивления осуществлялись через канцелярию губернатора. Гончаров по своему служебному положению был, конечно, в курсе развертывавшихся трагических событий.

Отставка губернатора послужила только поводом для ухода Гончарова со службы. В мае 1835 года Гончаров покинул Симбирск. Он оставил службу в канцелярии губернатора в то время, когда назревали крупные волнения государственных крестьян и «лошман» Симбирской губернии, так трагически закончившиеся в 1836 году. И можно думать: не связан ли уход со службы и отъезд писателя из Симбирска с этими событиями? Не было ли это проявлением своеобразного протеста молодого писателя против того насилия, которое чинилось над бедным людом?

Год службы явился важной вехой на пути приобщения будущего писателя к самым сложным и острым проблемам современности. Именно здесь, на родине писателя, перед ним и раскрылись в трагической глубине непримиримые противоречия между дворянской и крестьянской Россией.

Таким образом, можно заключить, что приведенное в начале статьи высказывание является не просто самооценкой общественной позиции, но и обобщением этого опыта.

Новые архивные материалы о Н. Н. Трегубове и сестре Гончарова также обогащают наши сведения о биографии писателя. О Н. Н. Трегубове, воспитателе Гончарова, заменившем ему отца, было известно из очерка писателя «На родине». Теперь мы располагаем значительными биографическими материалами о нем.²¹ Н. Н. Трегубов — ардатовский дворянин. Ему принадлежало несколько сел — Хухорево, Покровское и др. После выхода в отставку он жил в губернском городе, где и произошло его сближение с семьей Гончаровых. Н. Трегубов пользовался уважением дворянства, неоднократно избирался судьей совестного суда. Доходы, получаемые с его имений, шли и на семью Гончаровых. Маль-

²⁰ См. об этом: Н. П. Гриценко. Очерки по истории города Симбирска, Ульяновска и Ульяновской области. Ульяновск, 1948, стр. 129—131.

²¹ См.: Государственный архив Ульяновской области, ф. 122, оп. 48, д. 12. 1826—1837 годы; ф. 109, оп. 1, д. 1346, 1834—1837 годы; Материалы по истории Симбирского дворянства 1781—1900. Симбирск, 1900, №№ 700—701; «Вестник Европы», 1907, кн. 2, стр. 435.

чик Гончаров хорошо запомнил «кривого старосту», который привозил «в дом маменьки» продукты из села.

В 1836 году Трегубов дарит любимой сестре Гончарова, Александре Александровне, свои родовые и благоприобретенные имения в селах Хухорево и Покровском. Превращение дочери симбирской купчихи третьей гильдии Гончаровой в ардатовскую помещицу Кирмалову совершалось не просто. Оно сопровождалось многочисленными судебными тяжбами с соседями, столкновениями с крестьянами, крутыми мерами против них. Кирмаловы оказались прижимистыми господами. Они начали с того, что начисто обобрали «кривого старосту» и его сына. У хухоревских крестьян они забрали землю, переведя их на барщину. В буквальном смысле слова половину села они пустили по миру. Хухоревские крестьяне бежали от своих господ, жаловались предводителю дворянства, многие в знак протеста кончали жизнь самоубийством, сын «кривого старосты» бежал в Петербург, чтобы принести жалобу на Кирмаловых, но умер в столице, так и не увидев царя. Обозленные крестьяне подожгли господский двор. Многие хухоревцы были заключены в тюрьму. Здесь-то, в тюрьме, в декабре 1848 года крестьяне и сговорились убить барина. Выйдя из тюрьмы, крепостные не отказались от своего замысла.

Летом 1849 года И. А. Гончаров приезжал в село Хухорево к сестре. Он гостил у нее тогда, когда озлобление хухоревских мужиков достигло предела и они ждали только удобного случая, чтобы убить ненавистного им барина. Гончаров, конечно, не догадывался об этом заговоре крестьян, но он должен был видеть ту степень крайней нужды и нищеты, в какой находились хухоревцы. Удобный случай для расправы с бариним представился позже, летом 1850 года. Его убил внук «кривого старосты», мстя за своего деда, отца и за общество. Помогал ему кучер барина, вставший на защиту чести своей молодой жены и чести всех хухоревских девушек и женщин от посягательств сластолюбивого барина. Кирмалова и ее дети в это время были в Симбирске. Сестра Гончарова была запята хлопотами в связи с записью своих детей в дворянскую родословную книгу.

Дело об убийстве Кирмалова тянулось два года и закончилось в Сенате, который приговорил убийцу к наказанию плетьюми на месте преступления, клеймению и бессрочной ссылке на каторгу, в рудники. Вместе с тем сенат был вынужден вынести постановление «об образе управления Кирмаловою крестьянами, которые терпели недостатки в хлебе и скоте и находились в бедном состоянии».²² Вопрос о Кирмаловой как о помещице был передан на усмотрение губернского начальства. Обо всем этом Гончаров узнал уже в Петербурге. Хухоревская трагедия завершает гончаровские впечатления от поездки на родину. Эта поездка, как видим, также значительно обогатила «впечатления бытия» писателя. Хухоревские впечатления получили впоследствии художественное воплощение в очерках Гончарова «Фрегат „Паллада“» (Силуэт англичанина и русского).

Острая и упорная борьба симбирского крестьянства с крепостниками за свободу, за право на человеческую жизнь, свидетелем которой был Гончаров, не прошла бесследно для него. Именно здесь, на родине, формировалось демократическое мировоззрение молодого писателя, углублялось критическое восприятие паразитической жизни дворянства, накапливался тот социально-жизненный опыт, который помог сближению Гончарова с Белинским, привел писателя к «Обломову».

²² Государственный архив Ульяновской области, ф. 122, оп. 22, д. 9, л. 427.

О. ДЕМИХОВСКАЯ

НЕИЗВЕСТНАЯ ПОВЕСТЬ И. А. ГОНЧАРОВА
„НИМФОДОРА ИВАНОВНА“

Борьба с романтизмом — одна из важных тем раннего творчества И. А. Гончарова, вплоть до романа «Обыкновенная история». В полемике с романтизмом И. А. Гончаров часто использует пародию. Такой пародией, например, является его повесть «Лихая болезнь», которую принято считать первым произведением писателя. Но, как нам удалось установить, еще раньше появилась повесть-пародия «Нимфодора Ивановна»,¹ помещенная в качестве прибавления ко второй и третьей тетрадам рукописного журнала «Подснежник» за 1836 год.² Хотя она и не имеет подписи, но ее анализ позволяет установить авторство И. А. Гончарова.

В том, что повесть помещена без подписи автора, нет ничего удивительного. Величайшая скромность Гончарова, стремление остаться в тени побуждали его печататься анонимно. Вплоть до 1839 года он подписывался начальной буквой своей фамилии — Г. или инициалами И. А., которые были поставлены в 1838 году и под «Лихой болезнью». Полным именем в этот период он никогда не подписывался.

К анониму он часто прибегал и впоследствии, когда уже был известным писателем. Так, в «Автобиографии» Гончаров писал: «И. Гончаров перевел и переделал с иностранных языков несколько разного содержания статей и поместил в журналах без подписи имени».³ О такой анонимной статье мы узнаем, например, из письма Гончарова А. А. Краевскому в сентябре 1854 года из Якутска, где упоминается о большом отрывке, который он поместил в «Отечественных записках». А. Мазон установил, что Гончаров сотрудничал в газете А. А. Краевского «Голос», печатая там статьи разного содержания «без всяких подписей и начальных букв».⁴ Так, Гончарову принадлежит статья «Обед бывших студентов Московского университета», напечатанная в пятнадцатом номере «Голоса» за 1864 год без подписи автора. В иных случаях его статьи печатались в виде писем от читателя или «прямо от самой редакции».⁵ Только в одном случае Гончаров скрылся под криптонимом «Ро», подписав им фельетон «Возвращение домой».⁶ С. А. Венгеров свидетельствует, что в 1862—1863 годах Гончаров поместил ряд анонимных статей в «Северной почте».⁷

¹ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, $\frac{16\ 494}{CV\ 0\ 23}$ (далее ссылки приводятся в тексте). «Нимфодору Ивановну» можно скорее считать рассказом, чем повестью. «В 20—30-х годах прошлого века в самом понятии „повесть“ не было ясности: этим термином назывались разные виды художественной прозы, в том числе и такие, которые теперь именуются рассказами» (Русские повести XIX века 20—30-х годов, т. 1. Гослитиздат, М.—Л., 1950, стр. IV).

² «Подснежник» — рукописный журнал, выпускавшийся в 1835—1838 годах кружком Майковых.

³ «Русская старина», 1911, № 10, стр. 39.

⁴ См. письмо И. А. Гончарова к А. А. Краевскому от 14 января 1864 года («Русская старина», 1912, № 3, стр. 554). Публикация А. Мазона.

⁵ См. письмо И. А. Гончарова к А. А. Краевскому от 9 марта 1865 года («Русская старина», 1912, № 3, стр. 568).

⁶ Там же, стр. 552.

⁷ С. А. Венгеров, Собрание сочинений, т. 5, СПб., 1911, стр. 236.

Строгое отношение к писательскому труду порождало в нем неуверенность в своих силах и «неуместные сомнения»,⁸ о чем ему писал В. А. Солоницын еще в 1843 году. Уже будучи прославленным автором «Обломова», Гончаров «все сомневался в своих силах, все не доверял себе, все справлялся с мнением и впечатлением других, рассказывал все до подробности Боткину, Дудышкину, Дружинину».⁹

О принадлежности повести «Нимфодора Ивановна» перу Гончарова говорит главным образом то, что среди сентиментально-романтических произведений, принадлежавших членам майковского кружка, в «Подснежнике» за 1836 год она занимает особое место. По своей антиромантической направленности «Нимфодора Ивановна» стоит рядом с повестью И. А. Гончарова «Лихая болесть». Вопросы воспитания, борьбы с романтизмом, критического отношения к высшим сословиям, поставленные в «Нимфодоре Ивановне», могли быть подняты в майковском кружке только Гончаровым. Его произведения 1830—1840 годов: «Лихая болесть», «Счастливая ошибка» и в особенности «Иван Савич Поджабри» — развивают названные темы. Против романтизма выступал и В. А. Солоницын, но идентичность художественного почерка в «Нимфодоре Ивановне», «Лихой болясти» и «Иване Савиче Поджабрине» убеждает, что автором «Нимфодоры Ивановны» в майковском кружке мог быть только Гончаров. Отличительной чертой его стиля является юмор, прием смещения высокого и низкого, серьезного и комического. Эта черта, заметная в его творчестве 1830-х и первой половине 1840-х годов, находит свое выражение и в «Нимфодоре Ивановне».

В повести встречаются формулировки, которые переключиваются в письма, а затем и в художественные произведения Гончарова более позднего времени. В этом смысле интересно сопоставление рассуждений автора «Нимфодоры Ивановны» и «Pour и contre», этого своеобразного романа в письмах, героями которого были И. А. Гончаров и Е. В. Толстая. Автор «Нимфодоры Ивановны» писал: «Чтобы жить в полном смысле, жить жизнью человеческою, надо упражнять свои чувства, и упражнять их не легким щекотанием, нет! Надо потрясать их до самой таинственной глубины, извлекать из них звуки громкие — будут ли то звуки удовольствия, или скорби, все равно — только громкие, такие звуки, чтобы вы не могли ни на минуту забыться и забыть, что вы живы» (л. 167). Здесь автор «полную человеческую жизнь» понимает как сильные «движения душевные», как любовь. Если в повести только намечено противопоставление «легкого щекотания» и «таинственной глубины» в чувствах, то в письме Гончарова противопоставление углубляется до разделения любви на два рода. Он писал: «Нет, не догнать, не предупредить и не опередить Вашей дружбе мою, не переспорить меня в этом. Ваша дружба — как легкий, прохладный ветерок в летний день, нежит, щекочет нервы, приятно шевелит их, как струны, и производит музыку во всем организме. Моя — как воздух проникает всюду, всего касается, заходит в легкие: надо уйти на дно морское, чтобы защититься от него».¹⁰ Намечившееся в «Нимфодоре Ивановне» и затем в письме сближение чувства любви с «музыкой во всем организме» окончательное оформление получает в романе «Обломов», в сценах объяснения Обломова с Ольгой.

⁸ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Р. 1, оп. 17, № 152. Солоницын В. А. Письма его к И. А. Гончарову. Письмо от 1 декабря 1843 года, л. 3.

⁹ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Гослитиздат, Л., 1938, стр. 161.

¹⁰ Письмо И. А. Гончарова к Елизавете Васильевне Толстой от 25 октября 1855 года («Голос минувшего», 1913, № 11, стр. 229—230).

«Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь! — тихо сказал Обломов». ¹¹
«Чувствую... — торопился досказать Обломов и остановился...

— Ту же музыку... то же... волнение... то же... чув... простите, простите — ей богу, не могу сладить с собой...» ¹²

В повести «Нимфодора Ивановна» привлекает внимание эпизодический образ «румяного и здорового толстяка», который рельефнее будет очерчен в «Лихой болести» (Никон Устинович Тяжелепко) и, наконец, вырастет в высокохудожественный образ Обломова. Как видим, этот образ впервые родился в сознании писателя при написании повести «Нимфодора Ивановна». «...Румяный и здоровый толстяк, сидящий на пуховой подушке и смотрящий полусонными глазами на людей, без всякого к ним участия, без всякого чувства, без ненависти и любви, без горя и радости... он несчастлив, да и не может быть счастливым, потому что он слишком покоен, потому что он не любит, не ненавидит, не наслаждается и не мучается» (л. 167). Автор «Нимфодоры Ивановны» проводит мысль, что жизнь есть счастье, а «счастье не может существовать без движений душевных» (л. 167). Поэтому счастливыми являются те, кто имеет «свои страсти, свои желания, свои надежды, свои горькие или приятные ощущения» (л. 168).

Примечательно, что когда доктор рекомендует Обломову изменить образ жизни, он советует стараться испытывать прежде всего «приятные ощущения».

Хорошее знание петербургского и провинциального быта видно уже в «Нимфодоре Ивановне». На это указывает, к примеру, данная автором характеристика полиции, которая, «подобно провинциальной барыне, только вне своего жилища опрятна, а дома ходит запросто, в чулках без пяток, в башмаках без подошв» (л. 126). Это краткое замечание развертывается затем в целую картину в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху»: «...великолепный барин ходит частенько дома в грязном или разорванном халате, часто без жилета, без галстука, с клетчатым бумажным платком в руках, в каких-нибудь валеных домашней работы сапогах... И сколько таких людей, у которых правило — хорошо одеться только в гости да по воскресеньям, а в будни и дома они считают себя впряме проходить так, в чем-нибудь, надеть старенькое, грязненькое, чтоб не жаль было таскать». ¹³

Наконец, в повести нашло отражение одно из воспоминаний детства писателя. В одном из пунктов «трактата», заключенного между Нимфодорой Ивановной и Астровым, говорится: «Камердинер Астрова будет впредь признавать Нимфодору своею барынею, а Нимфодора, взамен того, прикажет своей кухарке, чтобы она повиновалась Астрову» (л. 153). Такое взаимное объединение слуг двух владельцев произошло в семье Гончаровых в результате сложившихся отношений между матерью писателя и Н. Н. Трегубовым. Сам Гончаров в воспоминаниях «На родине» писал об этом: «Мать наша, благодарная ему (Якубову, — О. Д.) ¹⁴ за трудную часть взятых на себя забот о нашем воспитании, взяла на себя все заботы о его житье-бытье, о хозяйстве. Его дворня, повара, кучера слились с нашей дворней, под ее управлением — и мы жили одним общим домом». ¹⁵ Подобная же ситуация возникла и в романе «Обломов», когда

¹¹ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 2, Библиотека «Огонек», М., 1952, стр. 176.

¹² Там же, стр. 183.

¹³ Фельетоны 40-х годов. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 61.

¹⁴ В воспоминаниях «На родине» Н. Н. Трегубов назван Якубовым.

¹⁵ И. А. Гончаров, Собрание сочинений, т. 7, Библиотека «Огонек», стр. 280.

Илья Ильич поселился в доме Пшеницыной, где их слуги стали исполнять обязанности для обеих сторон.

Все эти нити, тянущиеся от повести «Нимфодора Ивановна» к поздним произведениям Гончарова, подтверждают наше предположение, что автором повести является И. А. Гончаров.

Повесть «Нимфодора Ивановна» обогащает представление о ранних литературных опытах И. А. Гончарова. Фабула этого произведения несложна. Нимфодора Ивановна, молодая девушка, дочь небогатых и немолодых родителей, полюбила Александра Сереброва, чиновника десятого класса, и стала его женой. Через год, в один из декабрьских дней, он не возвратился домой. Об исчезновении мужа она заявила в полицию, и через несколько дней ей было позволено осмотреть совершенно обезображенный труп в одежде ее мужа. Она признала в нем погибшего Александра. В тоске и слезах провела всю зиму одинокая и несчастная Нимфодора, находя утешение лишь в своем ребенке. А летней ночью случился пожар. Огонь объял жилище Нимфодоры. Гибель была близка. Но Нимфодора и ее сын были спасены молодым соседом Астровым, который тайно уже давно любил Нимфодору. Оставшись без крова и одинокой, Нимфодора не могла не принять предложения Астрова поселиться в его квартире. Но однажды Нимфодора в праздничной толпе вдруг увидела собственного мужа. То, что это был ее Александр, у нее не было и тени сомнения. Она бросилась к нему, но он не захотел признаться. Странная сцена привлекла внимание прохожих и полиции. В результате выяснилось, что муж Нимфодоры вовсе и не был убит. Он увлекся Аграфеной Стрелецкой и по взаимному согласию с ней убил ее мужа, а себя выдал за него. Оказавшись в руках правосудия и предвидя скорый конец, он убивает свою любовницу, а затем себя. Заканчивается повесть тем, что Нимфодора обвенчалась с Астровым.

Идейную основу произведения, как мы уже отмечали, составляет борьба с романтизмом. Конкретное выражение она находит в решении проблемы воспитания, которая у Гончарова и впоследствии будет находиться в ряду главенствующих тем. С ней связана злободневная для того времени тема несоответствия мечты и действительности, которая была поставлена Гоголем в его знаменитом «Невском проспекте» и которой придавал большое значение Белинский. Гончаровым она разработана также в духе натуральной школы.

Тему романтического воспитания, разрешаемую в социальном плане, Гончаров начал разрабатывать в художественной литературе одним из первых. Здесь она решается в образе Нимфодоры Ивановны — героини повести. Она — дочь небогатых родителей, воспитывали ее «в тишине, далеко от философического развращения света». Увидев несколько раз красивого молодого человека, Нимфодора полюбила его и стала его женой. Ее любезный Александр был для нее всем на свете. Когда он внезапно исчез, то Нимфодоре даже не могло и в голову прийти, что она уже давно обманута и что ее Александр не только «изменник», но и преступник.

Образ Нимфодоры Ивановны дан Гончаровым с легким юмором. Ее ограниченность, наивность вызывают снисходительную улыбку автора, однако он не может не симпатизировать беззаветному чувству, высокому нравственному началу, присущему Нимфодоре. Образ героини окрашивается то в сентиментальные, то в юмористические тона. Комический эффект достигается Гончаровым, как и Гоголем, в результате слияния серьезного с комическим, высокого с низким, обыденным. Смешное впечатление создает уже несоответствие между громким именем Нимфодора и характером его носительницы, скромной, наивной женщины. В соче-

тании с отчеством Ивановна оно звучит как пародия на имена героев «высокой» литературы. Юмором пронизано описание отношений Нимфодоры и Астрова. В авторском замечании о «трактате», заключенном между ними, сквозит ирония.

Юмористическое впечатление создается также в результате неожиданного перехода от патетического стиля к резко сниженному тону, низводившему «возвышенность» героини до заурядной обыкновенности. Гончаров так пишет о Нимфодоре, оставшейся вдовой: «...Нимфодора грустила, Нимфодора тосковала и плакала, плакала неутешно, день и ночь, не зная покоя,

не смыкаячи очей,
утопаючи в слезах, —

сказал бы покойник Дельвиг. — Но отчего же она грустила? Оттого ли, что не знала никакого штабс-ротмистра? Или оттого, что в самом деле любила своего мужа?» (л. 137).

В ряде отступлений Гончаров бичует пороки дворянского общества, видя в нем источник зла и преступлений. Писатель показывает, что все высокие чувства здесь измельчены и опошлены. С каким сарказмом разоблачает он ничтожные чувства женщин светского круга, смеется над их «патриотизмом». «А зрительницы? Про них что и говорить! — пишет Гончаров. — Они были в восторге, в упоении, почти в обмороке — от золотистых мундиров, от черных усов и от резвых лошадок, потому что в женщинах русских чувство патриотизма еще сильнее, нежели в русских мужчинах» (л. 156).

Гончаров не может не отвергать «любовь» как ее понимают женщины светского общества. В обращении к читательницам он саркастически смеется над отношением жены к мужу как к вещи, как к предмету домашнего обихода. Оказывается, что без мужа трудно жить, как без вещи, к которой привыкли. Муж ценится в одном ряду с безделицами, ленточками, сережками, кольцами. «Вообразите же себе... — пишет Гончаров. — Боже оборони меня желать чего-нибудь злого! Но вообразите себе (это необходимо для моей повести), будто бы вап супруг, этот нежный, добрый супруг, смирно сидящий в ложе и расплачивающийся по магазинам, вдруг пропал, затерялся... Ну, куда-то делся, засунулся, завалился... Боже мой! Разве у вас не пропадала никогда ленточка, сережка или кольцо? Их такое множество! Нельзя упомянуть про всякую безделицу, куда что положишь» (л. 131).

Гончаров подчеркивает, что там, где роскошь, зеркала, бронза, фарфор, коляски с щегольской отделкой, с эластическими подушками, там — нравственная распущенность, корыстные расчеты, преступления (образы Катерины Игнатьевны и Аграфены Стрелецкой). Осуждение дворянства, нравственная оценка, достигая большой силы, переходят в повести в социальную критику.

Высокое, чистое чувство и благородство писатель находит только у чиновницы десятого класса Нимфодоры Ивановны Серебровой да у небогатого Астрова. Не случайно Нимфодора противопоставляется Катерине Игнатьевне — представительнице высших кругов дворянства, безнравственность которого сурово осуждается Гончаровым.

Для характеристики отрицательных персонажей Гончаров с большим успехом использует прием смешения серьезного и комического, значительного и ничтожного, необыкновенного и заурядного. Бряд ли случайно то обстоятельство, что квартальный надзиратель стывит мужа Нимфодоры в один ряд с животными: «Сюда многие приходили объявлять о пропажах, — сказал он как бы про себя: у одного сбежала собака, у другого

увели лошадь, у третьего покрали белье с чердака; но, признаюсь, не помню, чтобы кто-нибудь жаловался на пропажу мужа... Краденые вещи часто находим на Толкучьем рынке так переделанные, что их трудно узнать. Положим, что мужа не переделают; зато его и не вынесут на Толкучий. Это дело вообще не подходит к покражам: муж сбежал сам, как сбегает иногда лошадь, собака, корова, крепостной человек. Коровы, собаки и лошадь часто попадают в руки честному обывателю, который сам объявляет в полиции о своей находке; но я не слыхивал никогда, чтобы объявляли о найденном муже» (л. 130).

Как в содержании повести, так и в ее стиле чувствуется сильное влияние Гоголя. У Гончарова, как и у Гоголя, героем является маленький человек, способный на большие чувства. От Гоголя идут реалистические описания петербургского и провинциального быта,¹⁶ интерес к которому так характерен для представителей натуральной школы, обличение дворянского общества, юмор, лирические отступления. Неоднократные обращения автора к читателю перекликаются в какой-то степени с гоголевскими. Вот как, например, Гончаров пишет по поводу своей героини: «Сказать ли вам причину ее печали? Вы будете смеяться, назовете мою Нимфодору глупою. Нужды нет! Предаю вам милую Нимфодору. Смейтесь над нею, браните ее; она в самом деле любила своего мужа» (л. 137); «Вы сами знаете, может статься, как больно потерять милого человека» (л. 138). Напоминает о приемах Гоголя и стиль лирических отступлений. Например: «... Огонь нашел кусок по зубам, и углое жилище Нимфодоры потерпело горестную судьбу короля Фил... Ох, боже мой! опять заговорил было про этого короля, а он, как сильный владыка, уже сбил меня однажды с прямой дороги» (л. 143); «Съезжий Дом... Извините, что оскорбляю ваше нежное ухо, но — ей богу — Съезжий Дом есть вещь достойная замечания» (л. 126).

Открытой художественной полемикой с романтиками Гончаров заявил о своей принадлежности к новому литературному течению. Свою манеру письма он противопоставил той «высокой» литературе, главным представителем которой в ту пору был Марлинский. Сюжет с налетом таинственности, неожиданной завязкой используется Гончаровым для пародирования романтических произведений. В повести есть и убийство, и пожар, где герой непременно является спасителем (Астров выносит Нимфодору из огня), но прозаическая развязка ставит все на реальную основу, возвышенное оборачивается низменным.

Первая повесть Гончарова — «Нимфодора Ивановна» — свидетельствует о влиянии Гоголя на формирование художественного метода писателя, о том, что романтизм не был тем творческим методом, который, как принято считать, пришлось преодолевать писателю в процессе его творческого становления.



¹⁶ Характерно, например, описание комнаты квартального надзирателя: «Перед нею открылась просторная комната, грязный пол, закоптелые стены, худые стулья, покрытые зеленым сукном столы, на сукне чернильные пятна, на плечах и между пятнами книги, бумаги, сальные огарки в железных подсвечниках и помадные банки с песком и чернилами» (л. 128).

У ИСТОКОВ „ЗАПИСОК ОХОТНИКА“

Среди многочисленных, подчас противоречивых суждений Тургенева о процессе, а также результатах творчества на первый план выступает одна, пожалуй неизменная в подвижной системе эстетических воззрений писателя и совершенно бесспорная по своей сути мысль. Она была четко сформулирована им еще в 1843 году, впоследствии не раз повторялась, подробно мотивировалась в критических статьях, письмах, беседах и несомненно лежала в самой основе практики автора «Записок охотника», видевшего особенное достоинство художественных произведений в том, что они дают возможность размышлять «о создании поэта, как о жизни вообще».¹ Тургенев неоднократно утверждал, что истинные таланты не могут плодотворно развиваться без «постоянной внутренней связи с жизнью»² — этим вечным источником всякого искусства. И он не жалел ни сил, ни времени для непосредственного изучения окружающей действительности, использовал любую возможность еще теснее сблизиться с ней.

Когда свыше ста лет тому назад в «Современнике» появился небольшой очерк «Хорь и Калиныч», отразивший живые наблюдения над жизнью орловских и калужских мужиков, разноречивая по своему отношению к автору литературная критика в один голос заявила, что самобытный талант художника здесь обозначился наглядно и вполне. «Вот, что значит прикоснуться к земле и к народу: миг дается сила!»³ — воскликнул К. С. Аксаков. Резко полемизируя с последним в оценке предшествующих произведений Тургенева, Белинский тем не менее полностью разделял самую мысль о благотворной для развития любого таланта связи с реальной действительностью.

В «Записках охотника» с исключительной силой сказались исторически правильное понимание коренных потребностей своего времени, глубокое знание русской жизни в ее самых разнообразных проявлениях. Рассказам и очеркам антикрепостнического цикла свойственно тонкое художественное проникновение в каждый, даже самый незначительный эпизод, взятый непосредственно из реальной повседневности и осмысленный с определенных идейных позиций.

В то самое время, когда Тургенев вынашивал замысел своей книги, савонники Правительствующего Сената ревизовали по высочайшему повелению Орловскую, Калужскую, Тульскую, Тамбовскую, Курскую и

¹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 8.

² Там же, стр. 119.

³ Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847, стр. 38. На авторство К. С. Аксакова указывает И. Ф. Масанов. См.: Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. 1. Изд. Всесоюзной книжной палаты, М., 1956, стр. 435.

другие губернии. Документы этой проверки дают отчетливое представление о жизненной основе «Записок охотника».

Жалобы на притеснения со стороны чиновных властей, на неправильную отдачу в рекруты, бесчинства бурмистров, старост да и самих помещиков поступали из самых разных мест, хорошо знакомых Тургеневу: «Мценской округи Воинской волости деревни Галавлевой казенного крестьянина Петра Матвеева сына Соклакова»,⁴ «одногодворца Малоархангельского округа деревни Лимовой Федора Стефанова Писарева»,⁵ «Карачевского уезда деревни Кочергинки Ноздрачева тож»⁶ и многих других. Один из крестьян признавался с отчаянием: «... а кормежом в семействе моем находится обоего пола девять душ, и за четыре души государственных податей платить и исполнять мирских повинностей не в силах. Совершенно пришел я с семейством в нищету».⁷

Подобные жалобы встречаются чуть ли не на каждой странице «Записок охотника». Наибольшей выразительности и драматизма они достигают в «Бурмистре». «Батюшка, разорил вконец, — говорит помещику Пеночкину его крепостной Антип Тоболев. — Двух сыновей, батюшка, без очереди в рекруты отдал, а теперь и третьего отнимает. Вчера, батюшка, последнюю коровушку со двора свел и хозяйку мою избил — вон его милость. (Он указал на старосту)».⁸

Отдача в рекруты была одной из наиболее распространенных форм притеснения крестьян. Лишить семью полноценного работника означало подвергнуть ее окончательному разорению. Немногословная жалоба Антипа полна глубокого смысла. В ней нашли выражение настроения и мысли многих крепостных. Проживавший, например, в Жиздринском уезде Мартын Степанов, «имея одного только сына Николая, по разбирательству Калужской казенной палаты должен отдать его в зачет будущих наборов и таким образом должен лишиться последних средств к пропитанию себя и семейства, состоящего еще в женском поле в 3-х душах».⁹ По такому же поводу жаловался и крестьянин Михаил Федоров: «... чтобы не привести меня в разорение, через отдачу моего сына Петра в рекруты, который только и есть в доме моем работник, и как я себе никак не могу снискать пропитание, то чтобы по отдаче его в рекруты не мог бы я даже без пищи лишиться жизни, за мною очереди не считать... и тем явить мне свое покровительство и защиту от показанного притеснения».¹⁰

Царские сановники чаще всего оставляли без последствий «всепокорнейшие прошения» крестьян либо реагировали на них так же, как цивилизованный помещик Пеночкин, который отвечал Антипу Тоболеву и его сыну: «Ну, хорошо, хорошо... я прикажу... хорошо, ступайте».¹¹

Зверства и беззаконие крепостников нередко прикрывались благовидными формулировками официальной идеологии. В рассказе «Два помещика» крепостник старого покроя Стегунов умело оправдывал с ее помощью порку крестьян. «Самое лютое негодование не устояло бы против ясного и кроткого взора Мардария Аполлоныча.

⁴ ЦГИАЛ, ф. 1381, оп. 1, д. 23.

⁵ Там же, д. 155.

⁶ Там же, д. 25.

⁷ Там же, д. 23, л. 1—1 об.

⁸ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 1, 1953, стр. 211.

⁹ ЦГИАЛ, ф. 1381, оп. 2, ед. хр. 598, л. 1—1 об.

¹⁰ Там же, ед. хр. 425, лл. 1 об.—2.

¹¹ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 1, стр. 212.

— Что вы, молодой человек, что вы? — заговорил он, качая головой. — Что я злодей, что ли, что вы на меня так уставились? Любьяй да наказует: вы сами знаете». ¹²

Такую убаюкивающую фразеологию можно было встретить в официальных ответах на жалобы крестьян. «Помещик наш Терпигорев, — писали дворовые люди Козловского уезда Тамбовской губернии, — с самого получения нас в свое владение начал нас теснить и наказывать жестокими побоями без всякой вины, о чем знают соседственные помещики и однодворцы». ¹³

В «покорнейшем прошении» крепостных помещика Терпигорева говорилось: дело дошло «до сведения г. станowego пристава, который по просьбе нашей приехал к господину нашему, но вместо оказания нам защиты, напившись до пьяна... пересек розгами бесчеловечно; мы, видя таковой неограниченный бесчеловечный с нами поступок, обратились с просьбой к г.г. земскому уездному исправнику и уездному предводителю дворянства». ¹⁴ В официальном рапорте по поводу этой жалобы признавалось, что помещик Терпигорев «содержит крестьян своих... по-видимому, строго, но это происходит от того, что он, как хозяин маленького имения, заботясь об экономии, действительно наказывает крестьян своих за упущения, сделанные по нерадению их, через местную земскую полицию, а иногда и через крестьян своих; но не жестоким образом, а смотря по вине...»

Зная характер г. Терпигорева, предводитель совершенно убежден, что он не способен быть жестоким к тем, об улучшении которых он употребляет все возможные способы». ¹⁵

Точь-в-точь как Мардарий Аполлоныч Стегунов: «Любьяй да наказует...»

В каждом рассказе «Записок охотника» нашли отражение те или иные явления крестьянской жизни предреформенного периода.

«В лесу шалят... У Кобыльего Верху дерево рубят», — говорит Бирюк. «Шалили» не только у Кобыльего Верху, который, кстати сказать, находится по соседству со Спасским-Лутовиновым. Крестьяне рубили деревья повсюду, где только представлялось возможным. Вопрос об истреблении казенных и помещичьих лесов приобретал особую остроту в таких губерниях, как Орловская, Курская, Тамбовская. Драматические истории вроде описанной в «Бирюке» случались тут довольно часто. В Государственном архиве Орловской области хранится целый ряд дел, подробно излагающих подобные происшествия. Крестьянин Абросим Григорьев, «имея жительство... при большой Карачевской дороге, лежащей из города Орла... с двумя своими сыновьями... в самую полночь приехал воровски в урочище долгую делянку на двух санях, запряженных по одной лошади, срубили 4 березы, годные на строение». Назначенные из крестьян обходчики «при обозрении того урочища застали помянутого Абросима с двумя его сыновьями на месте порубки и, будучи сами не в силах сделать ни малейшего препятствия, а более опасаясь, дабы

¹² Там же, стр. 250.

¹³ ЦГИАЛ, ф. 1383, оп. 1, ед. хр. 95, л. 1. Другой крепостник той же губернии «засек до смерти» своего подданного (там же, ед. хр. 53, л. 1). Когда же крестьяне решили указать властям на «бесчеловечное изпурение вышеозначенным помещиком Филатовым крепостных его людей» (там же, л. 2), он «причинил им за таковой их донос различные притеснения, заключающиеся в том, а именно: всегда их сек, а головы их стриг, с тем, чтобы нельзя им было ни в какое судебное место явиться и по сему делу не имели никакого ходатайства» (там же, л. 1—1 об.).

¹⁴ Там же, л. 1 об.

¹⁵ Там же, л. 6 об.

имеющимися у них (порубщиков) в руках топорами не могли нанести им смертельных ударов, обратились для объявления о сем случившемся смотрителю лесов. . .»¹⁶

Дела «о самовольной порубке», «буйстве противу лесной стражи, покушении на жизнь» лесничих, о «неповиновении полицейской власти помещичьими крестьянами»¹⁷ доходили до Правительствующего Сената. «Для удержания помещичьих крестьян Тамбовской губернии от насильственных порубок казенных лесов» пришлось «поставить в селениях временно военный постой и поручить их надзору военного начальства».¹⁸

Угроза, которую вложил Тургенев в уста мужика, пойманного лесником, выражала не случайную вспышку гнева, а повсеместное возмущение крестьян, приобретавшее острый характер. Вместе с деревьями казенных и помещичьих лесов под топор нередко попадали и головы слишком усердных лесничих. Бирюка, послужившего, по воспоминаниям А. И. Замятина, прообразом тургеневского героя, впоследствии «в лесу убили свои же крестьяне».¹⁹

Рассказы и очерки антикрепостнического цикла являют собой пример органической переработки реальных, лично изученных писателем фактов и многочисленных сведений, которые он черпал из устных, а также печатных источников.

Можно согласиться, что «в образе жестокого дедушки» из «Однодворца Овсяникова»²⁰ Тургенев отразил некоторые семейные предания о деспотизме, самовластии своих предков Лутовиновых, использовал «много интересного» из устных рассказов дедушки Н. В. Успенского «об одном однодворце»²¹ или какие-нибудь иные, еще неизвестные нам источники.²² Бесспорно также, что, включая в «Записки охотника» страничку воспоминаний о «добром» старом времени, писатель прекрасно понимал обобщающий смысл и актуальное звучание этого эпизода, усиливающего антикрепостническую направленность «Однодворца Овсяникова», а также «главную мысль» всей книги в целом.

Как известно, однодворцы представляли особую категорию «в составе государственных крестьян», «занимали промежуточное положение между дворянами и крестьянами: они получали от государства земельные участки под титулом служилого поместья, некоторые из них имели у себя

¹⁶ Государственный архив Орловской области, ф. 580, ед. хр. 136, л. 1—1 об.

¹⁷ ЦГИАЛ, ф. 1383, оп. 1, ед. хр. 5, л. 9—9 об.

¹⁸ Там же, ед. хр. 2, л. 2.

¹⁹ Архив Государственного музея И. С. Тургенева, № 465, л. 4 об.

²⁰ Л. Крестова. Рассказ о Петре Ивановиче Лутовинове. В кн.: Тургенев и его время. Первый сборник под редакцией Н. Л. Бродского. М.—Пгр., 1923, стр. 316.

²¹ Н. В. Успенский. Из прошлого. Воспоминания. М., 1889, стр. 19.

²² О возможности существования подобных источников свидетельствует следующий пример. В «Пугевых письмах» П. И. Якушкина приводится разговор с крестьянином из Орловской губернии, почти дословно повторяющий рассказ однодворца Овсяникова о земле, прозываемой «дубовщиной», погому что она «дубьем отвята»:

«— . . . У нас вся земля здесь *отбойная*

— Как отбойная?

— Отбойная все равно как *дубинная* . . .

— Да я все-таки не понимаю, какая земля отбойная, дубинная?

— Дубинная земля значит, кто дубиной землю отобьет, земли-то сперва было много: всяк бери, сколько хочешь; а как народу-то народилось много, земли-то и не стало хватать по-прежнему, и стали дубьем друг у друга отнимать. Кто отбил, того и земля. Наш Кожин (помещик Малоархангельского уезда, — В. Г.) и захватил себе так землю нашу сабуровскую, самарскую: все было кожинско, и вся земля отбойная, дубинная» (П. И. Якушкин. Сочинения. СПб., 1884, стр. 326. Письмо от 20 августа 1861 года).

одного или нескольких крепостных, но большинство совсем не имело крестьян и жило всего-навсего одним двором (отсюда их название «однодворцы»». ²³

Крупные землевладельцы нагло захватывали участки более слабых соседей и прежде всего однодворцев, подвергая последних истязаниям, насильственному прямому или же полуполюгальному закреплению. А поскольку наибольшее количество однодворцев было «в губерниях Орловской, Курской, Воронежской, Тамбовской», ²⁴ то этот общий для всей России процесс проявлялся здесь особенно интенсивно. Например, в течение одного только года (1837) «в Орловской губернии было зарегистрировано 5167 десятин казенной земли, насильственно занятой помещиками». ²⁵ Возникавшие на этой почве тяжбы между однодворцами и властными крепостниками продолжались десятилетиями, причем «судебная практика Правительствующего Сената была крайне пристрастна в данном вопросе. Земельные споры, начатые в XVIII веке, обыкновенно кончались в XIX столетии судебными решениями в пользу помещиков». ²⁶ Так, например, дело «однодворца Малоархангельского округа деревни Черемуховой Плоты Нила Петрова Шепелева о завладении принадлежащей ему земли помещиками Юрьевым и Мацневым», «начавшееся 16 марта 1816 года... в Малоархангельском уездном суде», закончилось после длительной волокиты тем, что «в просьбе однодворца Шепелева как бездоказательной» было отказано. ²⁷

Случаи подобного рода имели место в любом уезде средней полосы России того периода. «С давних времен, когда начали чинить насилие в нашей земле близживущие от нас разные помещики... — говорится в жалобе группы однодворцев Карачевского уезда Орловской губернии, — предки наши и мы, не упуская времени, о таком насилии подавали в уездные и губернские присутственные места... прошения и подносили всеподданнейшие жалобы... императору Александру Павловичу и ныне царствующему Николаю Павловичу, копии просили о возвращении из усиленного владения крепостной нашей земли, состоящей при деревне нашей Кочергинке в разных полях и урочищах, такмо и за всем тем та наша земля в первобытное наше владение от них не отобрана, нам не возвращена, и посему-то доведены мы до совершенной нищеты и бедности, что даже никак не в силах по малоземелию пропитывать своих семейств, иметь скот и птицу и прочее заведение, а нежели оплачивать государственные подати и общественные повинности». ²⁸

В архиве Орловской области также имеется целый ряд прошений однодворцев по поводу «завладения их однодворческой земли немалого числа десятин и сенокосных лугов» ²⁹ самовластными помещиками.

21 сентября 1788 года поступила, в частности, жалоба «Ливенской округи села Долгова от однодворки Февроньи Овсянниковой, в коей она прописывала», что в ноябре 1787 года дворовые люди «коллежского асессора Ивана Селиверстова, сына Савенкова», «приехав к мужу ее в дом в ночное время и задув огонь, ходили по всему двору и обыскивали незнаемо чего, а видно для одного только разорения и притеснения, и, не сыскав у них ничего, взяли мужа ее с собою и привезли в дом господина

²³ Н. М. Дружинин. Государственные крестьяне и реформа П. Д. Киселева. т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стр. 30.

²⁴ Большая Советская Энциклопедия, изд. 2-е, т. 30, стр. 537.

²⁵ Н. М. Дружинин, ук. соч., стр. 85.

²⁶ Там же, стр. 86.

²⁷ ЦГИАЛ, ф. 1381, оп. 1, д. 769.

²⁸ Там же, д. 25, л. 1.

²⁹ Государственный архив Орловской области, ф. 5, ед. хр 382. л. 3

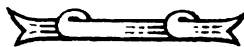
своего», потом, «по приказанию его, били... в три кнута немилостиво, а на другой день люди его же, Савенкова, взяли ее, Февронью, и привезли в дом господина своего и, раздев ее и обнажа, нагую приказал сечь кнутьями и сек без милосердия, так что она обмирала трекратно под теми кнутьями». Затем Савенков «приказал отвезти мужа ее в Ливенский нижний земский суд, в котором продержан был более месяца, а видимо только для того, чтобы на нем от немилосердного побоя знаков не было, а притом ни о чем не допрашиван и без опросу выпущен...»³⁰

«С того 1788 года в мае месяце он, Савенков, выгнал их, Овсяниковых, из дому со двора и в тот дом перевел крестьянина своего со всеми его пожитками, который и нынче жительство <там> имеет, а она, Февронья, с малолетними детьми просит от доброхотных людей милостыню, питает тем себя и детей своих, а муж ее нанялся в пастухи».³¹

Дикое надругательство властного помещика Савенкова над однодворцем Овсяниковым и его женой Февроньей представляет собой в социальном и психологическом отношении явление того же порядка, что и случай, рассказанный в одноименном очерке. Фамилия Овсяниковых встречается на Орловщине довольно часто. Например, в «Деле Орловской губернской чертежной о проверке земли, купленной помещицей В. П. Тургеневой у Чертова», упоминается факт продажи земли однодворцам «детям Овсяниковым».³² Та же самая фамилия фигурирует в жалобе ливенских помещиков на станового пристава.³³

Исследователи, интересующиеся не столько художественным обобщением, сколько положенным в его основу частным фактом, возможно, будут еще спорить вокруг того, какого именно Овсяникова имел в виду Тургенев. Иные литературоведы, напротив, могут не придать приведенным архивным материалам серьезного значения. Но как бы мы ни оценивали эти материалы, следует согласиться с мнением критика «Отечественных записок», который писал о рассказах цикла: «Читая их, приходишь к такому заключению: или автор в самом деле видел изображенные им лица и предметы природы, или воспроизвел их верно, в духе действительной жизни. Для читателя это все равно, потому что впечатление рассказов в том и другом случае одинаково».³⁴

Жизненная достоверность картин и образов Тургенева, особенно остро ощущавшаяся читателями того времени, была прямым результатом громадной подготовительной работы по собиранию, изучению, творческой переработке разнообразного материала. Вот почему «тот, кто захотел бы обсудить все замечательное и важное» в произведении, принадлежащем истинному таланту, «должен был бы к двум томикам» «прибавить двадцать огромных томов комментариев».³⁵ Так сказал Н. Г. Чернышевский о «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина. И это с полным правом можно повторить применительно к «Запискам охотника».



³⁰ Там же, л. 127—127 об. Данное дело нам указал Н. М. Чернов.

³¹ Там же, л. 128.

³² Архив Государственного музея И. С. Тургенева, № 265, л. 2.

³³ ЦГИАЛ, ф. 1381, оп. 1, д. 136.

³⁴ «Отечественные записки», 1851, № 1, отд. V, стр. 24.

³⁵ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 301.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОЪ А. Н. ОСТРОВСКОМ

(ИЗ ДНЕВНИКА ПРОФЕССОРА ШЛЯПКИНА)

Илья Александрович Шляпкин (1858—1918) занимает сравнительно скромное место в истории филологической науки как исследователь в области новой и древней русской литературы. В наши дни он памятен лишь немногим специалистам.

В молодые годы судьба сводила Шляпкина со многими людьми, имена которых высоко чтимы в истории русской литературы. Он был знаком с Гончаровым и Григоровичем, Лесковым и И. Ф. Горбуновым, Аполлоном Майковым и Полонским.

Как человек филологической складки, он привык дорожить фактами и подробностями и знал, как быстро исчезают из памяти живые черты замечательных людей прошлого, бесценные для потомства. С завидной тщательностью и методичностью стал заносить Шляпкин в свой дневник все, что сам наблюдал или слышал из уст очевидцев о корифеях русской литературы.

В записях Шляпкина можно найти рассказы о Белинском, Достоевском, Тургеневе, Гончарове, Некрасове, Льве Толстом. Но, пожалуй, наиболее интересные и ценные с точки зрения истории литературы страницы дневника посвящены А. Н. Островскому.

Осенью 1886 года — года смерти Островского, под свежим впечатлением горькой утраты его друга и ценителя его творчества собрались в «музыкально-сценическом кружке» Коровякова. Сам Д. Д. Коровяков был известным знатоком и любителем театрального дела, автором популярных пособий по декламации. На заседание своего кружка он пригласил людей, коротко знакомых некогда с Островским, встречавшихся с ним и в пору его литературных дебютов, и в момент наивысшей славы, и на пороге смерти. Здесь были И. Ф. Горбунов, Д. В. Григорович — писатели, помнившие Островского еще по годам сотрудничества в журналах «Москвитянин» и «Современник». Здесь был и М. И. Писарев — актер Александринского театра, исполнитель ролей Несчастливцева, Русакова, Большова, Кнурова в пьесах Островского и издатель первого полного собрания сочинений драматурга.

Молодой филолог-энтузиаст И. А. Шляпкин, также оказавшийся на заседании кружка, записал в свой дневник то, что услышал об Островском из уст людей, близко знавших драматурга. Надо заметить, что участники этой встречи оставили воспоминания об Островском, а М. И. Писарев опубликовал заметку «К биографии Островского». Но в этих известных сообщениях мы не отыщем многого из того, что вспоминалось им в ноябрьский вечер 1886 года в салоне Коровякова. Воспоминания для печати писались этими авторами много позднее, и какие-то подробности могли, естественно, выветриться из памяти. Но главное в другом. При мысли об Островском вспоминалось многое из его цензурных мучений и вообще из

отношений с «властью предержажшей». А такого рода сообщения не могли быть в то время напечатаны. Тем ценнее, что беседы эти сохранились для нас в дневнике Шляпкина.

Записи Шляпкина местами чрезмерно лаконичны, отрывочны и конспективны, это записи «для себя», а не для возможного читателя.¹ Но и в этом «сыром» виде они представляют серьезный интерес и пополняют наши сведения о великом драматурге.

В какой степени достоверны сообщения об Островском в шляпкинском дневнике? В устный рассказ Григоровича или Горбунова могли, разумеется, вкрасться неточности, а некоторые факты в устах блестящих острословов получили оттенок салонного анекдота. Но при всем том не доверять основному смыслу рассказанных фактов мы не в праве. А они весьма интересны и значительны.

В кружке Коровякова много говорилось о злоключениях пьес Островского в цензуре. Как известно, первая же пьеса его, «Банкрот» или «Свои люди — сочтемся», стала жертвой цензурных гонений.

Запрещенная к представлению по личному повелению Николая I, комедия долго не могла появиться на сцене. Готовя в 1859 году первое собрание своих сочинений, Островский был вынужден под цензурным нажимом внести в комедию исправления и переделки. По словам Т. И. Филиппова (известного приятеля Островского времен «молодой редакции» «Москвитянина»), занесенным Шляпкиным в дневник, цензор прямо порекомендовал драматургу вывести на сцену в финале комедии квартального, призванного пресечь нечистые проделки Подхалюзина, и тем внести благонамеренную ноту.

Совершенно новые, неизвестные до сей поры сведения находим мы в дневнике Шляпкина о драме «Гроза». Обычно считалось, что «Гроза» не встретила никаких препятствий в цензуре. Но, оказывается, цензор серьезно сомневался, пропускать ли без изменений пьесу Островского. Многозначительный диалог драматурга с цензором, увидевшим в Кабанихе символизированную фигуру царя Николая, с новой и неожиданной стороны характеризует общественное звучание драмы.

Благодаря дневнику Шляпкина совсем по-новому предстает перед нами в ряде случаев творческая история пьес Островского. Так, мы узнаем, что по непосредственному внушению славянофилов К. Аксакова и Хомякова Островский переделал конец в драме «Не так живи как хочется»: покаяние Петра «на миру» заменило трагическую сцену убийства. Внезапно заговорившая в Петре совесть должна была подтвердить измышления славянофилов об особой стихии национального характера, якобы зависящего от божественных внушений и способного к неожиданным переменам. Эту фальшивую ноту в конце драмы, появившуюся, как оказывается, под прямым воздействием славянофилов, уловил и отметил Некрасов, писавший в своих заметках в «Современнике», что «внутреннее чувство зрителя не может не смутиться при внезапной перемене возвращающегося Петра», раскаяние и примирение которого вызвано неожиданно услышанным колокольным звоном.² Заметим кстати, что композитор А. Н. Серов, положивший драму Островского в основу либретто

¹ Самим Шляпкиным были позднее обработаны для печати и увидели свет лишь страницы дневника, посвященные встречам и беседам автора с Н. С. Лесковым (см. статью «К биографии Н. С. Лескова» в журнале «Русская старина», т. 84, 1895, декабрь). После смерти Шляпкина рукопись дневника попала в архив, но до сих пор мало привлекала внимание историков литературы, комментаторов и биографов.

² А. Н. Островский в русской критике. Гослитиздат, М., 1953, стр. 320.

своей оперы «Вражья сила», воскресил, вероятно сам того не зная, первоначальный замысел Островского — трагический финал пьесы.

В дневнике Шляпкина содержатся любопытные сведения о таких пьесах Островского, как «Бесприданница» и «Таланты и поклонники».

Может показаться удивительным то, что М. И. Писарев неслестно отзывается об известном нам окончательном тексте «Бесприданницы», этом общепризнанном шедевре Островского, предпочитая ему первоначальный набросок сюжета. М. Писарев, как видно, разделял общее предубеждение против драматургии позднего Островского, вызванное непониманием его новаторских поисков в 70—80-е годы. То же предубеждение определило, видимо, прохладный прием пьесы «Таланты и поклонники» в кружке брата писателя М. Н. Островского, что так огорчило, по свидетельству М. Писарева, драматурга.

Очень интересен рассказ того же М. Писарева о том, что в «Талантах и поклонниках» Островский вначале хотел ярче представить борьбу Негинной с окружающей средой и трагический ее исход. Не случайно, очевидно, Островский разговаривал об этом своем замысле с замечательной русской актрисой Стрепетовой. И не ее ли рассказами о театральной жизни провинции навеяны некоторые мотивы пьесы?

Публикуемые фрагменты из дневника И. А. Шляпкина обогащают, таким образом, наши сведения о жизни и творчестве Островского. Выдержки из дневника И. А. Шляпкина печатаются по рукописи, хранящейся в Государственном архиве литературы и искусства СССР (ф. 1296, оп. 1, ед. хр. 25, лл. 102 об., 103, 103 об., 104, 104 об., 105).

13 ноября [1886 года]. По приглашению Незеленова был в Музыкально-сценическом кружке Коровякова с женой. Были Д. В. Григорович, И. Ф. Горбунов, М. И. Писарев, В. П. Острогорский (с коим я и познакомился), Коропчевский, Берг, Голенищев-Кутузов, Катенин, Коровяков и пр.³

Григорович. Были в старину дома, каких и не сыщешь. Николай Павлович и последний актер Александринки в них одинаково принимались. Дом Велеурских (Вельегорских), А. Одоевского, Кочубей и др.⁴ У Вельегорских целое событие — рукопись «Банкрот», пять дней разговоров...

Рукопись, по которой читали «Банкрота», оказывается переписанной И. Ф. Горбуновым.⁵ Конец был другой, но государь написал: «Почему

³ А. И. Незеленов — известный филолог, автор работ об А. Н. Островском, профессор Петербургского университета, учитель И. А. Шляпкина. В. П. Острогорский — видный литератор и педагог. Д. А. Коропчевский — ученый-антрополог и беллетрист. Ф. Н. Берг — поэт, новеллист и журналист. А. А. Голенищев-Кутузов — поэт, почетный академик. А. А. Катенин — журналист, сотрудник «Русского вестника». Д. Д. Коровяков — историк театрального дела, автор книги «Вокруг театра» (1894).

⁴ В доме М. Ю. Вельегорского (Виельгорского) — известного музыканта-любителя и человека, близкого литературным кругам, регулярно собирались писатели, композиторы, живописцы, актеры. Подобный же характер литературного салона имели собрания в доме князя В. Ф. Одоевского (у Шляпкина очевидная ошибка: вместо В. Ф. Одоевского назван А. И. Одоевский), стремившегося «соединить, слить светское общество с обществом литераторов и ученых» (см. об этом: Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. «Academia», Л., 1928, стр. 175—186). «Дом... Кочубей» — имеется в виду дом графини Н. В. Кочубей (в замужестве гр. Строгановой). Как свидетельствуют современники, в 40-х годах она держала в Петербурге «блистательную министерскую гостиную».

⁵ В своих воспоминаниях И. Ф. Горбунов рассказывает, как он переписывал комедию «Свои люди — сочтемся» в доме университетского товарища А. Н. Островского М. Г. Попова в присутствии автора, с которым он тогда и познакомился. И. Ф. Горбунов оказался усердным распространителем списков комедии. «В течение декабря и января, — свидетельствует Горбунов — я переписал пьесу три раза и

порок не наказан? Кто такой Островский? Пусть выбирает светлые личности!»⁶ Садовский, играя, увлекал квартального для подкупа в кабинет.

Разрешили [«Свои люди — сочтемся»] (рассказывает И. Ф. Горбунов) вот по какому случаю. Императрице понравилась «Гроза». (Цензор не пропускал Кабанихи, это-де Никололай Павлович в юбке. Островский): Да не могу же я у своего сына ногу отрезать. Цензор: Ну оба в ответе будем, и Вы, и я!). Директор Сабуров подписал письмо, сочиненное Горбуновым и др., и понес генерал-губернатору «Свои люди — сочтемся» (по пословице, употребленной в комедии, Островский сам исправил и заглавие), и пьесу разрешили...⁷

Аполлон Григорьев влюблен был в А. Н. Островского и разжигал его самолюбие... Прочли Добролюбова «Темное царство». Островский говорит: «Это будто я сам написал». Ну, да Островский вообще человек увлекающийся.⁸

Сюжет задумал «Бесприданницы» (рассказывал Писарев). На Волге старуха с 3 дочерьми. 2 разухабистые, и лошадьми править, и на охоту. Мать их очень любит, и им приданое. Младшая тихая, задумчивая, бесприданница. Два человека влюблены. Один деревенский житель, домосед, веселиться, так веселиться, все удается у него. Читает «апостола», ходит на охоту. Другой нахватался верхушек, но пустой. Живет в Питере, летом в деревне, фразер. Девушка в него влюбилась, драма. Нынешняя «Бесприданница» бесцветное, кургузое произведение.

«Таланты и поклонники», прежде «Открытые письма».⁹ Разговор с Стрепетовой и Писаревым. Актриса, с детства преданная сцене, поступает, театральные типы, борьба и ее погибель. В нынешней пьесе нет борьбы: сразу сдается. Читалась эта пьеса в кружке М. Н. Островского, холодно принята. А. Островский захворал от огорчения.

выучил ее наизусть» (И. Ф. Горбунов, Полное собрание сочинений, т. 2, СПб., стр. 374).

⁶ В докладе специального правительственного комитета о комедии «Свои люди — сочтемся» драматургу предьявлялось обвинение в огульном очернении действительности: «Ни одного характера, призывающего на себя уважение, ни одной черты или порыва, на которых можно было бы с отрядом остановиться посреди картины этой моральной низости». На этом заключении о комедии, представленном царю, рукой Николая I была начертана резолюция: «Совершенно справедливо, напрасно напечатано, играть же запретить...» (М. Писарев. К материалам для биографии А. Н. Островского. В кн.: А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. X, изд. «Просвещение», СПб., стр. XXVII—XXIX).

⁷ И. Ф. Горбунов писал А. Н. Островскому в конце декабря 1860 года: «Слава богу! Слава богу! Слава богу! Очень рад, что мне первому пришлось сообщить вам то, чего все дожидались. „Свои люди“ на днях будут пропущены. Это верно... Сейчас пошла Долгорукову от Сабурова записка с пьесой» (Неизданные письма из архива А. Н. Островского. «Academia», М.—Л., 1932, стр. 669). Упоминаемый здесь А. И. Сабуров занимал тогда должность директора императорских театров. В. А. Долгоруков, от которого зависело разрешение пьесы, — московский генерал-губернатор.

⁸ Ап. Григорьев был приятелем Островского и горячим почитателем его творчества, которое истолковывал в своих статьях с точки зрения «молодого» славянофильства. В своей статье «Темное царство» («Современник», 1859, №№ 7 и 9) Н. А. Добролюбов вступил в полемику с Ап. Григорьевым и рассмотрел творчество Островского с позиций революционно-демократической критики (подробнее об этом см. в моей публикации «Об отношении Островского к Добролюбову» в журнале «Вопросы литературы», 1959, № 2).

⁹ «Открытые письма» — так, очевидно, должна была первоначально называться пьеса «Таланты и поклонники». Драматург, видимо, долго колебался в определении заглавия комедии. По черновым рукописям мы знаем и о других вариантах заглавия: «Фантазеры», «Мечтатели».

У него словарь остался (второй Даль).¹⁰ Записывал выражения. Надпись: «Метать промеж себя, коли длинный конец etc», вложен<ная> в уста ямщику, взята целиком, списана по просьбе О<стровско>го Горбуновым с надписи на постоялом дворе Коровина на Тележной улице (Рогожской)...¹¹

Вчера в собрании русск<ого> языка в Соляном городке был Грейг, Т. И. Филиппов (обещал доклад о славянс<ком> языке) и масса народу. Вспоминается, как на разборе рук<описи> Грота был покойный А. Н. Островский и тоже стоял за фонетичес<кое> правопис<ание> (Петрá, а не Петрó)...¹²

Окончание «Не так живи» — первоначально, как и во «Вражьей силе», убийство, но К. Аксаков и Хомяков убедили переменить.

То же самое [нрзб] цензор в «Свои люди сочтемся». В «Москви<тянине>» — иначе. «Да не квартального же мне прославлять». «А хоть бы и его», — сказал цензор, и явился новый конец.



¹⁰ Начиная с экспедиции по Волге в 1856 году, Островский собирал материалы для словаря русского народного языка. После смерти Островского его словарные изыскания были переданы в Академию наук и частично использованы в академическом «Словаре русского языка», выходявшем с 1891 года под ред. Я. К. Грота.

¹¹ Имеется в виду реплика ямщика Якова в драме «Не так живи как хочется»: «...староста на буньковских ямщиков приказ написал: если будете, примерно, метать промеж себя и тащить, котора половина больше, так и тащите, а им чтобы не галдить, и чтобы супротив говорить не смели» (действие II, явление 1).

¹² С. А. Грейг — сослуживец М. Н. Островского, брата драматурга. В годы, о которых идет речь, отставной министр, член Государственного Совета. Я. К. Грот — академик, языковед и историк литературы, автор книги «Русское правописание» (1885), в обсуждении рукописи которой и участвовал Островский.

Д. И. МЕНДЕЛЕЕВ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Влияние на творчество А. А. Блока личности и трудов Д. И. Менделеева не осталось незамеченным в советском литературоведении.

В настоящей статье приводятся некоторые неопубликованные материалы, содействующие выяснению сложного процесса развития творчества А. А. Блока.

Семья Бекетовых (в ней рос А. А. Блок) и семья Менделеевых были соседями по имениям в Клинском уезде Московской губернии, приобретенным в 60—70-е годы (Менделеевым — Боблово в 1865 году; Бекетовым — Шахматово в 1874 году). Связи укреплялись и общими интересами глав семейств — профессоров Петербургского университета.

Внук профессора ботаники А. Н. Бекетова, восемнадцатилетний Блок, и вторая дочь профессора химии Д. И. Менделеева, 17-летняя Любовь Дмитриевна, знавшие друг друга еще с детства, особенно сблизились летом 1898 года. В письме из Петербурга 18 октября 1898 года к отцу, профессору Варшавского университета, А. Л. Блоку, молодой Блок писал: «... бываю у Менделеевых, с которыми коротко познакомился летом, когда они устраивали спектакли, и я очень много играл и имел даже некоторый успех».¹ Эти спектакли, продолжавшиеся до 1901 года включительно, не только послужили сближению двух молодых людей, но и содействовали эволюции взглядов юного поэта. Так, в письме к своему другу А. В. Гиппиусу (из Шахматова 2 июня 1901 года) Блок писал: «... много созерцаю. Вчера впервые поехал к Менделеевым, где узнал о предполагающемся 29 июня (в Петров день) спектакле с либеральным оттенком (для народа). Но и последнее меня более не возмущает».²

Личность самого Д. И. Менделеева и его рассказы произвели глубокое впечатление на молодого поэта. В дневнике за 1902 год (в записи от 26 июня) Блок отметил: «Студент (фамилию забыл) помешался на Дмитрие Ивановиче <Менделееве>. Мне это понятно. Может быть, я сделал бы то же, если бы раньше не помешался на его дочери. Странная судьба. Кант до некоторой степени избегнул гонений — благодаря своей кабинетности. Менделеев их не избегнул...»³ В письме от 23 июля того же года Блок писал к А. В. Гиппиусу из Шахматова: «Все „отсозер-

¹ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 513. Эту же дату Блок называет и в письме к жене от 4 апреля 1908 года: «Этим летом будет 10 лет нашего знакомства» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 100, л. 64 об.). Встречи в детстве интересно описаны А. И. Менделеевой в воспоминаниях об А. Блоке (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 504, л. 1 и сл.).

² Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, стр. 515.

³ Там же, стр. 375. Блок, по-видимому, имеет в виду вынужденный уход Менделеева в 1890 году из университета.

цались“. Мережковский говорит: „Будем делать“. Брюсов жалуется, что он не скиф (!)... Погрязшие в сплошной и безпросветной мистике, конечно, не помнят о Менделееве... Однако Менделеев, не нуждаясь в мистических санкциях (я не бранюсь, а только отдаю должное), человек „творчества“, как такового».⁴

Свое впечатление от личности Д. И. Менделеева Блок передал Любови Дмитриевне в письме от 15 мая 1903 года: «Твой папа вот какой: он давно все знает, что бывает на свете. Во все проник. Не укрывается от него ничего. Его знание самое полное. Оно происходит от гениальности, у простых людей такого не бывает».⁵

После венчания А. А. Блока с Любовью Дмитриевной в августе 1903 года, естественно, влияние Д. И. Менделеева на поэта должно было усилиться. К этому времени относятся стихотворения из цикла «Распутья», в одном из которых изображен Д. И. Менделеев:

Ты у камина, склонив седины,
Слушаешь сказки в стихах.

Сюжет стихотворения «Фабрика» также, по-видимому, частично навеян беседами с Менделеевым.⁶

В последние годы своей жизни Д. И. Менделеев работает главным образом над новыми изданиями «Основ химии» и над философско-социологическими трудами «Заветные мысли» и «К познанию России». Они находились в личной библиотеке Блоков; в алфавитном каталоге ее, составленном А. А. Блоком, упомянуты все эти труды Д. И. Менделеева. В библиотеке Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в Ленинграде хранятся три работы Д. И. Менделеева: «Материалы для суждения о спиритизме» (1876), «Заветные мысли» (1903—1905) и «К познанию России» (изд. 2-е, СПб., 1906).⁷ Все эти книги переданы в библиотеку института Любовью Дмитриевной Блок. Книги оформлены как часть личной библиотеки поэта и сохранили его пометы. Так, том «Материалы для суждения о спиритизме» переплетен и на корешке черной кожи золотым тиснением обозначено: «Менделеев — Спиритизм — Б.».

Пометы А. А. Блока (красный карандаш) в этом томе начинаются со стр. 321 (с публикацией двух чтений Д. И. Менделеева о спиритизме 24 и 25 апреля 1876 года). Очевидно, оригинальные, с применением естественнонаучных методов выступления Д. И. Менделеева против русских и иностранных спиритов и медиумов заинтересовали А. А. Блока в начале 1913 года, когда спиритизм привлек внимание его друзей (кружок Е. В. Аничкова).⁸ Однако, быть может, этой работой Менделеева молодой Блок пользовался уже в 1902—1903 годах, когда рецензировал

⁴ Там же, стр. 523—524.

⁵ Вл. Орлов. Новое об Александре Блоке. «Новый мир», 1955, № 11, стр. 150—151. См. также: Д. Е. Максимова. Александр Блок и революция 1905 года. Сб. «Революция 1905 года и русская литература». Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 270—271.

⁶ О влиянии Д. И. Менделеева на поэзию А. А. Блока в этот период косвенно свидетельствует переписка Л. Д. Блок с мужем. Так, в письме из Клина в Подсолнечное (24/25 июля 1904 года) Л. Д. писала: «Вчера с папой разговаривала, читала ему стихи Сашурочкины и Валерия Брюсова. Твои не понравились, — незрелы, но сразу виден — талант, но не понятно, что хочет сказать. Валерий Брюсов лучше. Потом говорили много у папы все. Не плохо. Папа великолепно меня понимал и во многом соглашался, потом расскажу» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, письма Л. Д. Блок к А. А. Блоку, лл. 1 и 2).

⁷ Четвертая работа Менделеева, находящаяся в библиотеке Института русской литературы, — «Основы химии» — оформлена как принадлежащая Любови Дмитриевне Блок и не содержит никаких пометок.

⁸ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, стр. 446.

вышедший роман А. Е. Зарина «Спирит». Рецензия Блока, высмеивающая выведенного в романе горе-спирита, бывшего присяжного поверенного, появилась в журнале «Новый путь» (1903, № 4).⁹

Большее воздействие на творчество А. А. Блока имели две другие работы Д. И. Менделеева, с которыми он познакомился сразу же после их выхода в свет в 1905—1906 годах. «Заветные мысли» Менделеева (особенно первая глава — «Вступление» и вторая глава — «Народонаселение») внимательно читались молодым Блоком, о чем свидетельствуют многочисленные пометы и подчеркивания.

Книга Д. И. Менделеева «К познанию России», затрагивая актуальную тогда проблему промышленного развития России, быстро расхищалась по стране; только в 1906 году (при жизни Менделеева) вышло четыре ее издания. В библиотеке А. А. Блока находилось второе издание этого труда.¹⁰ Прочитанная А. А. Блоком, по-видимому, в 1906—1907 годах, книга могла способствовать преодолению мистико-идеалистических настроений поэта. Читая ее, Блок делает пометки, относящиеся либо к языку Д. И. Менделеева, его особой терминологии, либо к существованию излагаемых им идей.

Первые менее многочисленны. Так, на стр. 3 Блок подчеркивает слово «реалист», которым Менделеев определяет себя и свое мировоззрение; на стр. 6 (где говорится о районировании России) он подчеркивает те термины, при помощи которых Менделеев различает «края», как территории, прилегающие хотя бы частично к границам России, и «земли», как территории, со всех сторон окруженные другими областями; на стр. 7, где Менделеев называет участников своей работы «единомышленными сотрудниками», А. А. Блок подчеркивает прилагательное «единомышленные», и т. д.

Пометки второго рода обнаруживают в Блоке очень внимательного читателя трудов Д. И. Менделеева; они относятся не только к основному тексту, но касаются и подстрочных примечаний, затрагивая прежде всего вопросы, связанные с географическим положением России и ее ролью в мире.

На стр. 3 А. А. Блок подчеркивает слова Д. И. Менделеева: «Страна-то ведь наша особая, стоящая между молотом Европы и наковальней Азии, долженствующая так или иначе их помирить». На стр. 15—22 Блоком выделяется примечание, касающееся огромной протяженности берегов Ледовитого океана в пределах России и необходимости использования этого физико-географического фактора для достижения северного полюса и овладения Ледовитым океаном в интересах науки и торговли. Д. И. Менделеев заканчивает свое примечание, привлечшее внимание Блока, словами: «Если победили твердыни гор, надо и льды побороть, а у нас их больше, чем у кого-нибудь, а около тех льдов немало и золота, и всякого иного добра, своя Америка. Рад был бы там — у полюса — помереть, ведь не сгниешь». Последняя фраза особо подчеркивается А. А. Блоком. На стр. 22 внимание Блока привлекают мысли о значении лесов и необходимости сохранения их как «условия сколько-либо правильного течения русской жизни». На стр. 23 Блок отмечает слова Д. И. Менделеева о значении для России осушения болот и орошения пустынь.

Следующий круг проблем, заинтересовавших А. А. Блока в этой

⁹ Александр Блок, Собрание сочинений, т. 10, Изд. писателей в Ленинграде, 1935, стр. 213.

¹⁰ Библиотека Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.

книге, — занятия русского народа в их исторической эволюции. На стр. 13, 14 и 15 Блок отмечает рассуждение Д. И. Менделеева о переходе населения от занятия земледелием к промышленной деятельности и мотивировку этого перехода ростом потребностей человечества, увеличивающегося численно. Особо выделяет Блок слова Д. И. Менделеева о субъективном пристрастии к отжившим формам сельскохозяйственной жизни и объективном понимании им прогресса в нашу «промышленную» эпоху, отмечая на полях следующую фразу: «Сам я, уже старик, не могу отречься от любви и к сельскому быту и земледелию, но я полагаю, что понимаю дух времени и предстоящее» (стр. 14).

Судя по пометам А. А. Блока, он с интересом читает критику Мальтуса и его последователей на стр. 27 и здесь же выделяет мысль о том, что выход из положения заключается для России не в переселениях, а в развитии промышленности, внешней торговли и т. д.

Во вступлении к книге Блока привлекает объяснение цели предпринятой Менделеевым трудоемкой работы. На стр. 5 Блок подчеркивает его слова «нет ничего человеческого лишнего недостатков», сказанные по поводу недочетов первой переписи населения России. Здесь же Блок отмечает на полях фразу, в которой Менделеев объясняет, почему он извлек из переписи только поучительнейшие цифры: «... обширное извлечение не под силу современному русскому вниманию, привыкшему особенно за последнее время относиться ко всему общему с бойкостью беглых гостиных разговоров».

В обосновании темы второй части работы А. А. Блока привлекают указания Д. И. Менделеева на то, что вопрос об определении «центра нашей обширной страны» «совсем не затрагивался нашей литературой, хотя говорилось о центре очень много и интересы центра обсуждались во многих комиссиях».

А. А. Блок тяжело переживал смерть Д. И. Менделеева. В письме к своему другу А. В. Гиппиусу 20 января 1907 года он писал: «Отвечаю тебе поздно и под сегодняшним впечатлением смерти Дм. Ив. Менделеева, потому, может быть, как-то торопливо».¹¹

Позднее, в 1908 году, А. А. Блок много думает о роли Менделеева в русской культуре. Так, в дневнике 25 сентября 1908 года (в Шахматово) он записывает: «Менделеев и Толстой. Острейшее сомнение (противоречие)...» 28 сентября того же года там же отмечает: «3 октября уезжаем из Шахматова. Сложнейшие думы. Менделеев, Толстой, Тургенев, Добролюбов, Венгеров... Народное, письма Клюева, „Воскресенье“, Добролюбов о народности в русско<й> литератур<е>».¹² Приехав в Петербург, Блок осенью 1908 года работает над первыми набросками стихов из цикла «Родина», в них звучат мотивы, которые могли быть навеяны книгой Менделеева «К познанию России»:

Твой болотистые топи
Обманчивы, как ты сама:
Там — угля каменного копи,
Там драгоценных камней тьма!

Сулишь ты горы золотые,
Ты дразнишь дивным мраком недр,
Россия, нищая Россия,
Твой голос звонок, взор твой щедр!¹³

¹¹ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, стр. 576.

¹² Там же, стр. 394.

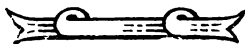
¹³ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Архив А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 341, Записная книжка № 23, сентябрь–ноябрь 1908 года, лл. 11 об. и 12.

Влияние личности Д. И. Менделеева и его идей отразилось и в публицистических работах Блока этого периода. В начале 1908 года Блок печатает в журнале «Золотое руно» (№ 2) свою статью «Три вопроса». В ней автор особенно заостряет внимание на третьем вопросе — о цели художественного произведения: «Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и недолжном в искусстве...»¹⁴ В этом выступлении Блок идет путем, сходным с путем Менделеева, который в другой области интеллектуальной работы всегда ставил тот же вопрос — цели и народной пользы. Работая в том же 1908 году над проблемами «Россия и интеллигенция», «народ и интеллигенция», Блок 5—6 ноября писал своей матери: «Чем ближе человек к народу (Менделеев, Горький, Толстой), тем яростнее он ненавидит интеллигенцию».¹⁵ В ноябре и декабре того же года в своем докладе и статье «Россия и интеллигенция» Блок поднимает тот же вопрос о непроходимой грани между народом и интеллигенцией и об участии тех, кто пытается перейти эту черту. Менделеева Блок относит к последним: «...интеллигенция... относилась с явной и тайной ненавистью к Менделееву».¹⁶ Этой публицистической теме А. А. Блок придавал большое значение: так, в собственноручно составленном им «Списке моих работ» статью «Россия и интеллигенция» (1908) он подчеркивает два раза.¹⁷

Тема промышленного возрождения России долго остается в сознании А. Блока. Она развивается в поэзии (цикл стихов о родине, «Новая Америка» и др.), в замыслах незаконченной драмы «Нелепый человек» (1913—1915). Вл. Пяст, друг Блока, в своих воспоминаниях писал об этом периоде: «При всех наших поездках, прогулках, сидениях и блужданиях любимыми темами для разговора были мысли о России».¹⁸ В частности, тот же Вл. Пяст вспоминает, как Блок обрадовался, когда в начале 1914 года в органе совета съезда горнопромышленников юга России появилась передовая статья «Наши задачи», в которой цитировалось напечатанное Блоком в конце 1913 года стихотворение «Россия». Лирика, по мысли редакции журнала, должна была прививать нашему обществу «прямо почтительное отношение к промышленности России».¹⁹

Еще ранее Блок в письме к Пясту в 1911 году писал о публицистическом долге русских писателей, о необходимости изучения России.²⁰

Влияние личности Д. И. Менделеева и его трудов в общей сумме жизненных впечатлений А. Блока было немаловажным и не могло не отразиться на его творчестве. Влияние Менделеева, по-видимому, сыграло не последнюю роль в том, что А. Блок с течением времени все более отходил от мистического восприятия России, все глубже постигая ее реальные черты.



¹⁴ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, стр. 63—70.

¹⁵ Письма Александра Блока к родным. «Academia», Л., 1927, стр. 228.

¹⁶ Александр Блок, Сочинения в двух томах, т. II, стр. 85—91.

¹⁷ Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, Архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 373, л. 39. Большинство работ списка подчеркнуты либо один раз, либо вовсе не подчеркнуты.

¹⁸ Вл. Пяст. Воспоминания о Блоке. Пгр., 1923, стр. 107.

¹⁹ Наши задачи. «Горнозаводское дело», 1914, № 1, 8/1, стр. 8328—8330. Вл. Пяст оппублично приурочивает эту статью к 1911 году.

²⁰ Вл. Пяст. Воспоминания о Блоке, стр. 93.

А. МОЛОТОВ
(инженер-радиот)

А. П. ЧЕХОВ О ПРОБЛЕМАХ ОБЩЕСТВЕННОГО УСТРОЙСТВА И НАУКИ В РОССИИ

Это было в конце XIX века. В один из тихих городов среднерусской полосы летом из Москвы приезжает на отдых молодой художник. Город этот похож на сотни других русских городов. Центральная площадь уложена булыжником. Торговые ряды. Большинство улиц даже не замощены. Зелени мало. При ветре на улицах поднимаются тучи пыли. Водопровода нет. Канализации нет. Об электрическом свете и говорить не приходится.

Большинство населения еле сводит концы с концами, ведет отупляюще-скучную жизнь, а мужская его часть старается забыться в беспробудном пьянстве.

Горсть богатых жителей живет в больших двухэтажных домах, украшенных колоннами и выходящих в обширные запущенные сады. Обладатели этих домов — дворяне, богатые купцы, крупные чиновники — считают себя высококультурными людьми. Но кухни у них находятся в подвальных этажах, там — грязь, мухи, клопы, тараканы. Три-четыре прислуги, работающие от зари до зари, спят тут же на кухне, на полу, в лохмотьях.

И вот в этом типичном дореволюционном среднерусском городе художник, беседуя с молодой девушкой, уверяет ее, что недалеко время, когда от их «города мало-помалу не останется камня на камне, — все полетит вверх дном, все изменится, точно по волшебству. И будут тогда здесь громадные великолепнейшие дома, чудесные сады, фонтаны необыкновенные, замечательные люди. . . »

Это картинка из рассказа русского писателя, которого критика называла певцом тоски, скуки, «лишних людей».

Многие считают, что только в этом последнем произведении Чехова зазвучали бодрые ноты, что только в нем писатель уверенно высказался о замечательном будущем своей страны и народов, ее населяющих. Нам же кажется, что все творчество Чехова, какой бы грустью и тоской оно ни было окрашено, свидетельствует не только о великой вере в лучшую жизнь, но и является, особенно в своем подтексте, призывом к работе и борьбе во имя этой лучшей жизни. Если бы нам предложили одним словом охарактеризовать творчество Чехова, мы бы, пожалуй, избрали слово «накануне»; ведь все, о чем бы он ни писал, особенно во второй половине своей литературной жизни, пронизано сознанием того, что темная и скучная ночь, в которую погружено большинство населения России, является только кануном светлых, прекрасных дней. . .

Данная работа — не литературное исследование о Чехове. Мы хотим здесь систематизировать и объединить ряд мыслей Чехова по таким вопросам, о которых литературоведы обычно говорят меньше всего: о науке, о технике, о лесах, о производительных силах общества вообще. Зна-

комство с этими мыслями, высказанными человеком, горячо любившим свою страну, может быть не бесполезным в наши дни.

1

До 1886 года Чехов писал мелкие картинки, веселые миниатюры, грустные небольшие рассказы, подписывался «А. Чехонте» и не придавал большого значения своей литературной работе.

В марте 1886 года он получил проникновенное письмо от Григоровича. Маститый писатель убеждал молодого Чехова, что у него «настоящий талант», призывал уважать этот талант и утверждал: «Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете таких ожиданий».

Письмо Григоровича, глубоко взволновавшее Чехова, заставило его посмотреть на литературу как на свое призвание. После этого письма Чехов написал такие произведения, как «Пассажир 1-го класса», «Ванька», «Враги», «Поленька» и др.

Таким образом, весну 1886 года обычно называют «переломным» периодом в творчестве Чехова. Это так. Но, не умаляя значения этого письма, мы хотим взять и другой критерий для периодизации чеховского творчества — лето 1887 года, когда Чехов совершил путешествие по своему родному, Донецкому, краю. Ведь только после этой поездки была написана первая крупная вещь Чехова — «Степь», и только после этого путешествия появились такие замечательные произведения, как «Счастье», «Свирель», «Огни», «Припадок» и др.

Начиная с этих рассказов, мы все чаще и чаще встречаем в чеховских произведениях глубочайшие мысли философского характера, где описания печальной действительности России конца XIX века перемежаются с четко выраженными надеждами на лучшее, счастливое будущее.

Так, например, один из привлекательнейших героев повести «Три года», Ярцев, преподаватель химии, говорит: «Знаете, я с каждым днем все более убеждаюсь, что мы живем накануне величайшего торжества...»

В рассказе «Случай из практики», написанном в 1898 году, врач Королев в беседе с больной дочерью владелицы фабрики высказывает свои мысли о близком будущем России: «...мы..., наше поколение, дурно спим, томимся, много говорим и все решаем, правы мы или нет. А для наших детей или внуков вопрос этот, — правы они или нет, — будет уже решен. Им будет виднее, чем нам. Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят...» На другой день, когда Королев уезжал, заканчивает рассказ Чехов, было слышно, «как пели жаворонки», и Королев «думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлой и радостной, как это тихое, воскресное утро...»

Еще через год-два мысли Чехова о будущем примут более определенный характер. Чехов не мог не чувствовать глухие, подземные толчки надвигающейся революции. Вот почему в «Трех сестрах», написанных в 1900 году, устами поручика Тузенбаха писатель говорит: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушные, предубеждение к труду, гнилую скуку».

Несмотря на катастрофически ухудшающееся здоровье Чехова, тональность его последующих произведений становится еще мажорнее. Студент Трофимов из последней пьесы Чехова «Вишневый сад» обращается к Ане со словами: «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу

его... Вот оно счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!»

С мыслями Чехова о будущем тесно связаны его высказывания по отдельным вопросам культуры, науки, техники, морали, рассыпанные во множестве в его богатом литературном наследии.

С этой точки зрения интересно подчеркнуть мысль, которую Чехов высказал в письме к Дягилеву, редактору журнала «Мир искусства»: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего...» При этом, как мы знаем из произведений Чехова, из воспоминаний о нем, из его писем, «великое будущее» он не представлял себе без разрешения основных социальных проблем.

«... Голод, холод, животный страх, масса труда, точно снеговые обвалы, загородили... все пути к духовной деятельности, именно к тому самому, что отличает человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить», — писал Чехов. В связи с этим он призывал «направить ненависть и гнев туда, где стоном гудят целые улицы от грубого невежества, алчности, попреков, нечистоты, ругани, женского визга...» Но для этого в первую очередь «нужно освободить людей от тяжкого физического труда... Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле, но имели бы также время подумать о душе... могли бы пошире проявить свои духовные способности...»

Чехов хорошо, конечно, понимал, что для осуществления этого требуются какие-то серьезные изменения всей жизни страны. Он постепенно приходил в последние годы своей жизни к мысли о том, что не бездарному царскому правительству дано преобразовать Россию в «цветущий сад».

К сожалению, ранняя смерть помешала ему развить эти мысли, но он оставил своему народу и всему человечеству драгоценные высказывания о других важных предпосылках преобразования земли: о науке, о технике, о развитии производительных сил.

«Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя», — говорит Николай Степанович, профессор из «Скучной истории».

Весьма примечательны слова писателя об ученых, посвященные памяти выдающегося русского исследователя и путешественника Н. М. Пржевальского: «Их идейность, благородное честолюбие, имеющие в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие, привычка к зною, холоду, к тоске по родине... делает их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу. А где эта сила, перестав быть отвлеченным понятием, олицетворяется одним или десятком живых людей, там и могучая школа. Недаром Пржевальского, Миклуху-Маклая и Ливингстона знает каждый школьник и недаром по тем путям, где проходили они, народы составляют о них легенды».

Но «власти предержажные» и так называемое «интеллигентное» общество во времена Чехова не очень-то дарили ученых своим вниманием. С какой душевной болью говорится об этом в рассказе «Пассажир 1-го класса» (1886). Талантливейший русский инженер Крикунов, создавший на своем веку свыше двух десятков замечательных мостов, соорудивший в трех городах водопроводы, напечатавший ряд научных трудов

в своей области, построил в городе К. мост. Мост получился великолепным. «Не мост, а картина, один восторг!» На торжественное открытие движения по этому мосту пришел весь город. «Был молебен, речи, телеграммы и прочее». В речах говорилось обо всем, но ни единого слова о тех, кто строил мост. На инженера, создавшего проект и руководившего строительством, никто даже не обратил внимания. Городская газета, печатающая отчет об открытии, отметила присутствие и начальника губернии и других властей и даже бездарной актрисы, а об инженере, строившем мост, забыла. «Обо мне же хоть бы одно слово! Хоть полсловечка! Как это ни мелко, но, верите ли, я даже заплакал тогда...» — говорил впоследствии Крикунов. И в конце рассказа Крикунов, обобщая, справедливо вопрошал: «Все эти русские мореплаватели, химики, физики, механики, сельские хозяева — популярны ли они? Известны ли нашей образованной массе русские художники, скульпторы, литературные люди?»

Вот почему Николай Степанович («Скучная история») с такой грустью говорит: «В нашем обществе все сведения о мире ученых исчерпываются анекдотами о необыкновенной рассеянности старых профессоров и двумя-тремя остроумиями... Для образованного общества это мало. Если бы оно любило науку, ученых и студентов..., то его литература давно бы уже имела целые эпопеи, сказания и жития, каких, к сожалению, она не имеет теперь».

Для Чехова наука — одно из средств для достижения того времени, когда «жизнь будет... необыкновенно легка и удобна». Поэтому очень важно распространение наук в народе. Поэтому Чехов не жалеет своих усилий и средств для организации школ, трогательно заботится о процветании таганрогской гимназии, где он учился, посылает ей регулярно книги для ее школьной библиотеки. Вот почему с таким благоговением художник Саша («Невеста») говорит Наде: «Только просвещенные и святые люди интересны, только они и нужны. Ведь чем больше будет таких людей, тем скорее настанет царство божие на земле».

Большую роль в разумном развитии человеческого общества Чехов отводит искусству. Но еще примечательнее то, что Чехов верил в слияние в будущем науки и искусства в одну гигантскую силу, которая еще больше вооружит человека в борьбе с природой. В одном из писем Чехов говорит: «... чутье художника стоит иногда мозгов ученого... то и другое имеют одни цели, одну природу, и..., быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую чудовищную силу, которую трудно теперь и представить себе... сегодня я охотно верю Боклю, который в рассуждениях Гамлета о прахе Ал<ександра> Мак<едонского> и глине видел знакомство Шекспира с законом обмена веществ, т. е. способность художников опережать людей науки...»

Близко к этим взглядам стоит рассуждение зоолога фон-Корена («Дуэль») о сочетании в будущем гуманитарных и точных наук: «Гуманитарные науки... тогда только будут удовлетворять человеческую мысль, когда в движении своем они встретятся с точными науками и пойдут с ними рядом. Встретятся ли они под микроскопом или в монологах нового Гамлета... я не знаю...»

То обстоятельство, что эту несомненно авторскую мысль Чехов вложил в уста фон-Корена, которого он как человека не любил, в данном случае не имеет никакого значения. Чехов не был бы величайшим художником, если бы писал своих героев только черной или только розовой краской. Но это уже вопрос другого характера и выходит за рамки нашей темы.

2

Куприн в своих воспоминаниях о Чехове пишет: «Он с удовольствием глядел на новые здания оригинальной постройки и на большие морские пароходы, живо интересовался всяким последним изобретением в области техники...»

Хотя Чехов был далек от техники, тем не менее он прекрасно понимал ее значение в прогрессе общества, в освобождении человечества от тяжелого физического труда. Кратко, но довольно выразительно он оценил роль машин в рассказе «Дом с мезонином».

В одной из записных книжек Чехова мы находим следующую запись о задачах современного ему человека: «... пусть строит жел<езные> дороги, телеграфы, телефоны, и с этим он победит и подвинет вперед жизнь».

В 1892 году в письме к А. С. Суворину Чехов говорит: «Наука и техника переживают теперь великое время...» Спустя два года, отмечая в письме к тому же Суворину, что «естественные науки делают теперь чудеса», Чехов заявляет: «Я с детства уверовал в прогресс... расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса».

Интересно подчеркнуть, что Чехов связывал прогресс и применение электричества с любовью к человеку, к человечеству. Может быть, здесь писатель гениальным «чутьем художника» предвидел то, что еще было скрыто для многих крупных ученых его времени, — что именно электричество будет содействовать освобождению человечества «от тяжкого физического труда» и развитию производительных сил общества. А этому вопросу, развитию производительных сил, особенно своей родины, Чехов уделял очень большое внимание. Его волновал низкий уровень народного хозяйства России, печалили плохие урожаи, угнетал частый массовый голод крестьян из-за недорода. Пьеса «Дядя Ваня» в определенной степени посвящена этим вопросам.

Помните, с какой грустью Астров говорит: «Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и все оттого, что у ленивого человека нехватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо...»

Чехов необычайно верно познал одну из причин все большего и большего упадка сельского хозяйства в царской России — хищническое отношение к лесу. Он это понял уже в первые годы своего литературного творчества. В рассказе «Свирель» (1887) словами пастуха Луки Бедного Чехов осуждает бесхозяйственное, безответственное отношение к лесам. «И рубят их, и горят они, и сохнут, а новое не растет», — задумчиво и печально говорит Лука. «Что и вырастет, то сейчас его рубят; сегодня взойшло, а завтра гляди и срубили люди — так без конца краю, покуда ничего не останется». Наблюдательный и умный Лука Бедный видит, что бессмысленное истребление лесов ведет к неурожаю («всякая растения на убыль пошла. Рожь ли взять, овощь ль, цветик ли какой, все к одному клонится»).

С еще большей силой восстает против хищнического уничтожения лесов Чехов в своей пьесе «Леший», написанной примерно через год (начата она была в октябре 1888 года). Здесь роль защитника леса автор возлагает на прогрессивного помещика и врача Михаила Хрущова. «Рубить леса из нужды можно, — говорит он, — но пора перестать истреблять их. Все русские леса трещат от топоров... Лесов все меньше и

меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее».

В этом произведении Чехов уже не ограничивается грустным свидетельским показанием о гибели лесов. Он наделяет Хрущова энергией, волей и страстью в борьбе против уничтожения леса. Хрущов сам насаждает леса и пропагандирует их разведение. «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, — говорит Хрущов, — душа моя наполняется гордостью...»

Остановившись несколько подробнее на проблеме лесов, затронутой в произведениях Чехова «Свирель» и «Леший», мы хотели бы обратить внимание на одно поразительное совпадение.

Как известно, и «Свирель», и «Леший» были написаны после поездки Чехова летом 1887 года по родным краям, по донской степи. Почти в это же время (весной 1888 года) по тем же самым местам совершил поездку другой выдающийся сын родины — великий ученый. В результате этого путешествия в одном из ведущих литературно-общественных журналов того времени, «Северном вестнике» за 1888 год, была напечатана статья под названием «Будущая сила, покоящаяся на берегах Донца». Статья эта была посвящена вопросам развития донецкой каменноугольной промышленности, и автор ее был Менделеев.

И вот оказалось, что Менделеев в своей статье 1888 года говорит о положении с русскими лесами примерно такими же словами, как Чехов в «Лешем».

«Всякий знает, что лесов уже становится у нас мало там, где топливо особенно необходимо промышленности, что она остальные изводит, что пустыней станет страна без лесов, что реки начнут мелеть, дождей пойдет меньше, что пора думать о сохранении леса... Оттого-то и время теперь пришло углю, что лес на него указывает и говорит ясно: „Около меня мелка ваша промышленность, оставьте меня, замените углем, я необходим для других дел, для того чтобы из вашей страны не вышла азиатская пустыня, для того чтобы под моей тенью были прохлада и влага, чтобы трава и хлеб у вас росли по-прежнему...“»

Осудив, так же как Чехов, хищническое истребление лесов, Менделеев, так же как Чехов, смотрит оптимистически на будущее: «Степь — точно пустыня, поселки в глубине оврагов у воды, а кругом, когда едешь весной, все зелено, все усеяно цветами, всюду тюльпаны, приволье здесь и овражкам, как людям. Если нет лесов, их разведут... Велико-анадольское лесничество... ясно показало, как эта почва способна быстро давать леса... Разведется здесь когда-нибудь масса лесов садами, но, конечно, ... при развитии той промышленной эпохи нашей жизни, которая... придет и быстро изменит весь облик нашей земли, станет делать из нее сад... построит город возле города, завод подле завода... вместо гладкой пустыни и редких поселков с мазанками и соломенными крышами».

Чтобы яснее стало замечание Менделеева, нужно отметить, что в Велико-Анадоле впервые в России была сделана попытка искусственно создать лес в степи, что это лесонасаждение было осуществлено садовым способом — саженцами (у Менделеева — «садами») и что Велико-Анадоль находится недалеко от Таганрога, т. е. как раз в той местности, которая была знакома Чехову с детства и которую он вновь посетил в 1887 году. Велико-Анадольские посадки были начаты в 1845 году и ко времени путешествия Менделеева по Донецкому краю уже превратились в крупный лесной массив. Надо полагать, что опыт Велико-Анадольского лесонасаждения был известен Чехову, когда он писал своего «Лешего».

Таким образом, когда великий русский поэт («Чехов — это Пушкин в прозе», — сказал Толстой) говорит о лесах как ученый, великий русский ученый Менделеев заговорил как поэт. Эта своеобразная переключка художника и ученого, конечно, не случайна. Оба они были горячими патриотами, обоих глубоко мучила ужасающая бедность народа при неисчислимых природных богатствах России, и оба искали путей к народному счастью. При этом они отражали мысли сотен и тысяч передовых людей своего времени. Стоит только вспомнить, например, картину Репина «Крестный ход в Курской губернии», созданную примерно в эти же годы. Крестный ход устроен для того, чтобы бог «ниспослал» дождь измученному засухой краю. Выше этого «агротехнического мероприятия» власти ничего не могли придумать.

Возвращаясь к произведениям Чехова, мы можем утверждать, что его внимание к лесам вызывалось несомненно его интересом к социальным и экономическим проблемам. Катастрофическое уменьшение количества лесов ему было известно и из личных наблюдений. Работая с 1885 года в разных местах Московской губернии, он сам был неоднократно свидетелем беспощадных порубок леса, продаваемого дворянами за бесценок промышленникам.

Кстати, любопытно отметить, что известная картограмма лесов Н-ского уезда, демонстрировавшаяся Астровым Елене Андреевне в первые годы постановки «Дяди Вани» в Московском Художественном театре, была подлинной картой убыли лесов Серпуховского уезда Московской губернии, составленной приятелем Чехова доктором П. И. Куркиным. Возможно, что последний в какой-то степени послужил прототипом для образа Хрущова—Астрова.

Всем своим творчеством, особенно произведениями последнего периода, Чехов дает недвусмысленный ответ на вопрос о том, кто уничтожал лес, кто вел страну к голоду. Это Гаевы и Раневские, Симеоновы-Пищики («Вишневый сад») и Рашевичи («В усадьбе») и другие подобные персонажи его произведений.

До какой поразительной степени обобщения поднялся здесь художник, видно из сопоставления слов Астрова—Чехова о лесе с мнением по этому вопросу одного из самых выдающихся людей этой эпохи, Фридриха Энгельса. Как известно, Энгельс очень интересовался Россией, глубоко исследовал ее экономическое и политическое положение и для лучшего знакомства с этими вопросами специально изучил русский язык.

Вот что писал Энгельс в 1893 году о России: «Внутреннее положение в России в настоящий момент — почти отчаянное. Освобождение крестьян в 1861 г. и связанное с ним. . . развитие крупной капиталистической промышленности свергли эту самую неподвижную из всех стран. . . в экономическую и социальную революцию. . .»

Дворянство получило при освобождении крестьян возмещение в форме государственных долговых обязательств, которые оно в кратчайший срок промотало. После этого новые железные дороги открыли ему рынок для сбыта леса со своих угодий; дворяне занялись рубкой и продажей леса и, пока хватало вырученных средств, снова зажили на славу. . . Беспощадная вырубка лесов уничтожила хранилища почвенной влаги: дождевая и снеговая вода, не успевая всосаться в землю, быстро стекала через ручьи и потоки, вызывая сильные наводнения, летом же реки мелели, и земля пересыхала. Во многих из самых плодородных районов России уровень почвенной влаги упал, говорят, на целый метр, так что колосья уже не достигают ее и сохнут. Таким образом, не только люди были разорены, но и земля была истощена во многих районах по крайней мере на целое поколение.

Голод 1891 г. обострил этот процесс разорения, бывший прежде хроническим, и тем самым вскрыл его перед всем миром. И с 1891 г. Россия поэтому так и не может избавиться от голода».

Постепенного упадка жизненного уровня основной массы крестьян Чехов касался и во многих других произведениях.

В словах Астрова: «... когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что, если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я...» — звучит и призыв к русскому передовому обществу сохранять лес во имя блага народного, и надежда, что этот призыв будет наконец услышан. Монологи Астрова о лесах в значительной степени были защитительными речами Чехова в пользу Докучаева, Костычева, Измайльского и других ученых, выступавших устно и письменно против уничтожения лесов.

Глубокий интерес Чехова к техническому и экономическому прогрессу родины можно иллюстрировать еще одной краткой, но имеющей большое значение фразой.

В том же первом действии пьесы «Дядя Ваня», где Астров ополчается против хищнической вырубке лесов, Войницкий бросает реплику: «Все это очень мило, но не убедительно, так что позволь мне, мой друг, продолжать топить печи дровами и строить сараи из дерева». Астров отвечает: «Ты можешь топить печи торфом, а сараи строить из камня».

Значение совета Астрова «топить печи торфом» становится особенно понятным, если вспомнить, что царская Россия, обладая богатейшими запасами торфа, очень мало сделала для того, чтобы «поднять с земли топливо». Призыв «топить торфом» в настоящее время, конечно, уже никого не может удивить. Но не может не удивлять и не восхищать чеховское чувство передового.

3

В 1890 году больной Чехов предпринял длительную, утомительную поездку на Сахалин. Это был героический подвиг. И если многим в те годы были непонятны причины этой поездки, то в настоящее время ее цель и мотивы выяснены и широко известны.

21 апреля 1890 года Чехов выехал из Москвы. До Ярославля он ехал по железной дороге. Из Ярославля — на пароходе по Волге и Каме до Перми. Из Перми через Екатеринбург (ныне Свердловск) по железной дороге до Тюмени. От Тюмени до Байкала на лошадях — через Томск — Красноярск — Иркутск (железнодорожной дороги через Сибирь тогда еще не было). От ст. Лиственичной через Байкал — пароходом, от восточного берега Байкала до Сретенска опять на лошадях. Из Сретенска на пароходе по Шилке и затем по Амуру до Николаевска, а оттуда через Татарский пролив на Сахалин.

Всего пришлось Чехову преодолеть в этом путешествии около 11 000 верст, из них «конно-лошадиным странствием» почти 4000 верст. На весь путь от Москвы до Сахалина Чехов затратил 80 дней.

Об условиях сибирского пути в 90-х годах прошлого века Чехов имел полное право сказать: «Что за убийственная дорога!» Тут и распутица, и разливы рек, и невероятные ухабы. «Что же касается разливов, то это казнь египетская. Реки выступили из берегов и на десятки верст заливали луга, а с ними и дороги; то и дело приходилось менять экипаж на лодку, лодки же не давались даром — хорошая обходилась пуда крови, так как нужно было по целым суткам сидеть на берегу под дождем и холодным ветром и ждать, ждать... От Томска до Красноярска отчаянная война с невылазной грязью. Боже мой, даже вспомнить жутко!

Сколько раз приходилось починять свою повозку, шагать пешком, ругаться, вылезать из повозки, опять влезать и т. д.; случалось, что от станции до станции ехал я 6—10 часов, и на починку повозки требовалось 10—15 часов каждый раз. От Красноярска до Иркутска страшнейшая жара и пыль. Ко всему этому прибавьте голодуху, пыль в носу, слипающиеся от бессоницы глаза, вечный страх, что у повозки... сломается что-нибудь, и скуку...»

Каким мучительным для больного Чехова было это «конно-лошадное странствие», описано теперь во многих литературных источниках. Мы не будем повторяться. Мы хотим здесь привести лишь ряд высказываний Чехова о Сибири и Дальнем Востоке, которые могут оказаться небезытересными.

Широко известны теперь слова писателя об Енисее: «Не в обиду будь сказано ревнивым почитателям Волги, в своей жизни я не видел реки великолепнее Енисея. Пускай Волга нарядная, скромная, грустная красавица, зато Енисей могучий, неистовый богатырь, который не знает, куда девать свои силы и молодость... на Енисее... жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая пам и во сне не снилась... Я стоял и думал: какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!»

Но в своих письмах из этого трудного путешествия Чехов дает массу и других восторженных оценок Сибири и Дальнего Востока.

О Красноярске Чехов отзывается так: «...Когда подъезжаешь к Красноярску, то кажется, что спускаешься в иной мир. Из леса выезжаешь на равнину, которая очень похожа на нашу донецкую степь, только здесь горные кряжи грандиознее... Красноярск красивый интеллигентный город...»

Я согласился бы жить в Красноярске. Не понимаю, почему здесь излюбленное место для ссылки».

В другом письме он отмечает: «И горы, и Енисей подарили меня такими ощущениями, которые сторицею вознаградили меня за все пережитые кувырколлегии и которые заставили меня обругать Ловитана болваном за то, что он имел глупость не поехать со мной».

В письме к сестре М. П. Чеховой Антон Павлович так описывает Ангару и Байкал: «Берега живописные. Горы и горы. На горах сплошную леса. Погода чудная, тихая, солнечная, теплая... берег Ангары на Швейцарию похож. Что-то новое и оригинальное. Ехали по берегу, доехали до устья и повернули влево; тут уж берег Байкала, который в Сибири называется морем. Зеркало... Берега высокие, крутые, каменистые, лесистые, направо и налево видны мысы, которые вдаются в море вроде Аю-дага или феодосийского Тохтебеля. Похоже на Крым. Станция Лиственичная расположена у самой воды и поразительно похожа на Ялту...»

От Байкала Чехов в таком восторге, что заявляет: «Вода на Байкале бирюзовая, прозрачнее, чем в Черном море. Говорят, что на глубоких местах дно за версту видно; да и сам я видел такие глубины со скалами и горами, утонувшими в бирюзе, что мороз драл по коже... Прогулка по Байкалу вышла чудная, во веки веков не забуду...»

Восхищен Чехов также Забайкальем. А. Н. Лейкину он с восторгом писал: «Забайкалье великолепно. Это смесь Швейцарии, Дона и Финляндии». А в письме к своей матери, Е. Я. Чеховой, Антон Павлович говорит: «...Селенга — сплошная красота, а в Забайкалье я находил все, что хотел: и Кавказ, и долину Псла, и Звенигородский уезд, и Дон. Днем скачешь по Кавказу, ночью — по Донской степи, а утром очнешься от дремоты, глядь, уже Полтавская губерния — и так всю тысячу верст».

Удаляясь все дальше на Восток, Чехов плыл на пароходе по реке Шилке, впадающей в Амур. Об Амурском крае он отзывался следующим образом: «Амур чрезвычайно интересный край. До чертиков оригинален. Жизнь тут кипит такая, о какой в Европе и понятия не имеют. . . Берега до такой степени дики, оригинальны и роскошны, что хочется навеки остаться тут жить . . . Проплыл я уже по Амуру 1000 верст и видел миллион роскошнейших пейзажей, голова кружится от восторга. . . Удивительная природа. А как жарко! Какие теплые ночи! Утром бывает туман, но теплый.

Я осматриваю берега в бинокль и вижу чертову пропасть уток, гусей, гагар, цапель и всяких бестий с длинными носами. Вот бы где дачу нанять!»

Чем больше Чехов знакомится с Амурским краем, тем больше он восторгается им. В письме к А. С. Суворину он пишет: «Амур очень хорошая река, я получил от него больше, чем мог ожидать, и давно уже хотел поделиться с Вами своими восторгами, но капальский пароход дрожал все семь дней и мешал писать. К тому же еще описывать такие красоты, как амурские берега, я совсем не умею; пасую перед ними и признаю себя нищим. Ну как их опишешь? Представьте себе Сурамский перевал, который заставили быть берегом реки, — вот Вам и Амур. . . Право, столько видел богатства и столько получил наслаждений, что и помереть теперь не страшно. Люди на Амуре оригинальные, жизнь интересная. . .

Я в Амур влюблен. . . И красиво, и просторно, и свободно, и тепло. . . Если бы Вы тут пожили, то написали бы очень много хорошего и увлекли бы публику. . .»

Красоты Амура вызывают у Чехова оригинальное желание иметь свой пароход: «Если бы я был миллионером, то непременно имел бы на Амуре свой пароход».

Однако Сибирь, несмотря на все красоты и природные богатства, была необжитым краем. С Шилки Чехов пишет Лейкину: «Берега у Шилки красивые, точно декорация, но увы! чувствуется что-то гнетущее от этого сплошного безлюдья. Точно клетка без птиц».

Чехов знал, что савонных унтер-пришибеевых Сибирь и Сахалин интересовали прежде всего как место каторги и ссылки. Но проникновенным патристическим взором писатель увидел, что эти просторы станут благоденствующим краем для других поколений. Вот почему именно потомкам он адресовал такие слова, когда впервые увидел берега Сахалина: «Быть может, в будущем здесь, на этом берегу, будут жить люди и кто знает? — счастливее, чем мы, в самом деле, наслаждаться свободой и покоем».

В конце прошлого века, когда Владимир Ильич Ленин находился в сибирской ссылке, в Красноярске в кружке революционной молодежи был устроен доклад на тему «Беллетристика и социализм». В обсуждении этого доклада принял участие и Ленин. Когда один скептически настроенный юноша задал вопрос: «А при социализме мечтать будут?» Владимир Ильич немедленно отпарировал: «А вы думаете, что тогда будут чмокать у корыта и радостно хрюкать от изобилия? Осуществленная мечта — социализм — откроет новые грандиозные перспективы для самых смелых мечтаний».

И как мы знаем, в условиях осуществленного у нас социализма, возникают все новые и новые величественные мечты. О некоторых из них писал академик Обручев в замечательном письме к советской молодежи,

под названием «Счастливого пути, вам, путешественники в третье тысячелетие!».

«... Продлить жизнь человека в среднем до 150—200 лет, уничтожить заразные болезни, свести к минимуму незаразные, победить старость и усталость, научиться возвращать жизнь при несвоевременной, случайной смерти;

поставить на службу человеку все силы природы, энергию Солнца, ветра, подземное тепло, применить атомную энергию в промышленности, транспорте, строительстве, научиться запасать энергию впрок и доставлять ее в любое место без проводов;

предсказывать и обезвредить окончательно стихийные бедствия: наводнения, ураганы, вулканические извержения, землетрясения;

изготавливать на заводах все известные на Земле вещества, вплоть до самых сложных — белков, а также и неизвестные в природе; тверже алмаза, жароупорнее огнеупорного кирпича, более тугоплавкие, чем вольфрам и осмий, более гибкие, чем шелк, более упругие, чем резина;

вывести новые породы животных и растений, быстрее растущие, дающие больше мяса, молока, шерсти, зерна, фруктов, волокон, древесины для нужд народного хозяйства;

потеснить, приспособить для жизни, освоить неудобные районы, болота, горы, пустыни, тайгу, тундру, а может быть, и морское дно;

научиться управлять погодой, регулировать ветер и тепло, как сейчас регулируются реки, передвигать облака, по усмотрению распорядиться дождями и ясной погодой, снегом и жарой».

Эти слова были сказаны еще до запуска спутников Земли, до появления советского вымпела на Луне. Можно не сомневаться, что с каждым годом возможности для ускорения сроков этих величественных мечтаний будут у нас все увеличиваться.

И наступит время, когда осуществится мечта Чехова, что человек будет «выше всего в природе».

Вот еще одна причина, почему еще многие, многие годы люди будут испытывать восхищение перед этим умным, тонким и благородным писателем.



ИЗ КНИГИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ ЯЛТИНСКОГО ДОМА А. П. ЧЕХОВА

Дом-музей А. П. Чехова в Ялте пользуется всемирной известностью. Со времени основания музея (1919 год) здесь побывало свыше полутора миллионов человек, за последнее время более девяноста тысяч гостей бывает здесь ежегодно. Как к большому другу идут в домик Чехова рабочие, колхозники, интеллигенция, молодежь. Сюда приезжают туристы из различных стран мира.

Мемориальный музей воссоздает атмосферу эпохи и личного окружения писателя, помогает воскресить образ человека великого мужества. Каждый, кто побывал здесь, как бы мысленно побеседовал с писателем, почувствовал все обаяние его личности. Некоторые из посетителей подолгу остаются в комнатах, стараясь запомнить все, что они видели. Проникновенно звучат слова шахтеров Донбасса, запечатленные в простой школьной тетради, служившей в 1926 году для записи впечатлений: «Приехав в Ялту, мы мечтали прежде всего посетить дом, где жил Антон Павлович, и вот мы увидели комнаты, обстановку, стол, за которым он писал. С большим волнением мы покидали этот дом и там, в шахтах расскажем товарищам о всем, что увидели в музее».

Много волнующих записей оставляют почитатели таланта А. П. Чехова. В них чувствуется признательность писателю за его любовь к человеку, за его творчество, получившее общенародное признание.

В годы, когда дом еще не был государственным музеем, сюда уже устремлялись ученые, артисты, журналисты, врачи, педагоги.

Сохранились записи известных деятелей русской сцены и культуры — современников Чехова, посетивших дом после его смерти.

Лаконично и трогательно выразила свое чувство артистка Александринского театра Мария Гавриловна Савина:

«Поклонилась уголку незабвенного Антона Павловича.

Ялта, 3 VI 1911

М. Савина»

Это первая запись в книге, которую предложила Мария Павловна Чехова своим гостям, удовлетворяя их пожелание — высказать свое впечатление от посещения дома Чехова.

«Огорванный от родной Москвы, от театра, в доме нежно любимого Антона Павловича чувствовал тепло и ласку

6 X 1919

И. Берсеев»

Так говорит народный артист СССР, драматический актер, режиссер и педагог Иван Николаевич Берсеев.

Представляют большой интерес высказывания деятелей культуры, литературы и искусства, писателей, журналистов нашей страны.

Писательница, поэтесса, переводчица, отдавшая литературе и театру более шестидесяти лет своей жизни, друг семьи Чеховых Татьяна Львовна Щепкина-Куперник пишет:

«Как во дворце спящей красавицы, время остановилось в этих тихих комнатах; все осталось так, как было 17 лет тому назад. Странное чувство охватывает, когдаходишь сюда... Здесь — ничто не изменилось. И также не изменилась в душе любовь к незабвенному Антону Павловичу; и только с каждым днем все больше понимаешь, все больше показывает жизнь, какой великий писатель это был.

Ялта, 1926 г.

Т. Щепкина-Куперник»

«Если нам дорога каждая строка писателя как проявление его всегда индивидуального творчества, то не более ли ценно сохранение его лаборатории, где от каждой вещи, любовно сохраняемой, дышит неугасимой красотой этого изумительного человека.

1—3 VIII 1923

Проф. С. Балухатый»

«С глубоким волнением, с глубоким благоговением глядишь на эту оболочку, откуда ушел Антон Павлович. Спасибо Марии Павловне за любовную работу.

13 VII 1938

Алексей Толстой
Людмила Толстая
Н. Пешкова»

«Это незабываемое посещение обогащает, волнует, учит и вдохновляет. Дух великого человека, великого и родного писателя витает здесь.

1937 г.

Микола Бажан»

«С волнением и великой грустью посетили мы дом чудесного писателя, гения нашей литературы, который с детства сопровождал нас, учил нас жизни, любви к человеку, к искусству и истинному благородству, пониманию высокого назначения литературы.

24 IV 1939

Илья Груздев
В. Каверин
Борис Лавренич»

«Домик Чехова — не музей. Столько лет прошло со смерти Чехова, а все кажется, что хозяин этого дома куда-то вышел и скоро вернется...

Ялта, 1 XI 1938

С. Маршак»

«Счастливы бы увидать этот дом и играть в нем свои сочинения, — дом моего любимого писателя.

25 XI 1935

Р. Глиэр»

«Время не властно над гением. Великий Чехов будет жить в веках.

То, о чем с глубокой сердечностью писал Антон Павлович, то о чем он мечтал, как человек большого сердца, как верный сын

своего народа, — стало в нашей стране действительностью. Выражаем глубокую признательность Марии Павловне за все, что она сделала для того, чтобы сохранить святыню нашего народа — дом А. П. Чехова.

24 VII 1956

Н. Михайлов»
(*Министр культуры СССР*).

«Когда познакомишься с такими памятными местами русской культуры, как Ясная Поляна, Абрамцево, Мураново, Поленово и присутствуешь здесь в Доме-музее А. П. Чехова, поражает скромность и простота личной жизни наших великих русских писателей и художников. Большое спасибо всем, кто так бережно хранит память о гениальных людях.

А. Поленова»

Перед нами строки, написанные рукой друга детства Антона Павловича, уроженца Таганрога, позднее исполнителя ролей в пьесах Чехова, заслуженного деятеля искусств РСФСР, актера МХАТа с 1898 года Александра Леонидовича Вишневого, академика А. Опарина и многих других.

Лев Николаевич Толстой, называя А. П. Чехова «художником жизни», говорил о его необыкновенной искренности и отмечал, что «достоинство его творчества то, что оно понятно и сродни не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще».

Гордость русской литературы — Антон Павлович Чехов действительно дорог не только советским людям, но и всем нашим зарубежным друзьям, которые по достоинству оценивают его благородный гуманизм и высокую демократичность. Высказывания зарубежных гостей проникнуты большим уважением к русской литературе и искусству, к памяти Антона Павловича Чехова.

«Китайский народ любит Чехова. Китайские читатели видят в нем своего учителя и друга. Находясь в Ялте, Чехов однажды сказал Горькому о своем желании поехать в Китай. Мечта Чехова не осуществилась. Мне выпала большая честь передать здесь те теплые чувства любви и уважения, которые питает китайский народ к творчеству великого русского писателя.

1954 г.

Ба Цзинь»
(*Выдающийся китайский писатель-прозаик,
знарок русской литературы*).

«Антон Павлович Чехов своим замечательным творчеством сумел показать простого человека своего времени. Он научил нас любить народ и верить в его счастье. Поэтому мы ему благодарны. Советский народ открыл нам настоящую дорогу к счастью человечества.

1954 г.

Михай Бепюк»
(*Румынский писатель, академик*).

«Большая радость находиться в доме, где Чехов жил и работал. Он принадлежит человечеству, и мы склоняем свои головы перед этим именем.

Сентябрь, 1958 г.

Поль Робсон
Эсланда Робсон»

«Посещение Дома-музея А. П. Чехова в Ялте производит огромное впечатление, потому что позволяет видеть, как просто он жил, и ощущать атмосферу живого Чехова. Каждый, кто изучает русскую литературу, получит огромную пользу, посетив лично этот дом.

Профессор Леон Творог
(Председатель кафедры русского языка и литературы
Бостонского университета. США).

«Около двух часов я и моя супруга провели в доме, где все говорит о великом человеке. С великой радостью и чувством трепета мы осмотрели этот дом и склоняем свои головы перед именем того, кто столько сделал для развития русской культуры.

1958 г.

Дорта и Эйлин Хансеп
(Известный датский журналист, редактор газеты
«Скиве Фолькеблад»).

«Сегодня я и моя жена посетили дом А. П. Чехова. Все вещи, связанные с жизнью А. П. Чехова как писателя и человека, хранятся здесь в таком состоянии, которое дает полное представление о его большом писательском таланте и большой душе человека.

Я увидел и узнал здесь то, чего, конечно, никак нельзя узнать после чтения его биографий. Как почитатель А. П. Чехова, которого я считаю величайшим из новеллистов мира, если не самым великим, я с огромным интересом осмотрел все, экспонируемое в этом музее. Я глубоко благодарен.

14 V 1959

писатель Мартин Викрамасинте, о. Цейлон»

«Делегация тайландских журналистов посетила дсм Чехова. Писатель является автором всемирно известных коротких рассказов, которые переведены на многие языки мира, в том числе и на таисский язык. Тайландский народ знаком с рассказами Антона Павловича. Манера письма Чехова стала образцом для писателей всего мира.

21 V 1958

Утон Полакун
(Глава делегации).

«Чехов зажег воображение и сформировал умы многих индийцев моего поколения. Я был счастлив посетить этот дом. . .

1953 г.

Мепон»

Ряд высказываний индийских писателей и ученых (Нирендратх Рай, Нира Сринивасан и др.) подтверждают слова г-на Мепона.

«Навсегда запомним этот момент. Небольшой сад с его чудесной зеленью напоминает нам жизнь Чехова, которая была мягкой и теплой, как слезы, и ритмично билась, как сердце.

Все, что мы видели здесь, для нас освещено особым светом и помогает глубже понять незабвенного человека.

1958 г.

Молодой индийский писатель Анвар Азим
и его жена Хадиджа Азим»

«На всю жизнь запомню я этот год, в который посетил Дом-музей, где жил мой великий учитель Чехов, один из замечательных новаторов-писателей за многие века.

С глазами, полными слез, и трепетом пришел я сюда отдать дань величайшего уважения памяти великого художника.

С глубокой скромностью и любовью кланяюсь ему до земли.

11 IX 1959

Прободх Кумар Саньял»

(Писатель из Бенгалии, Индия).

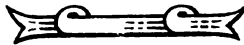
Высказывания иностранных гостей можно закончить записью пионерских работников Китайской Народной Республики:

«Чехов — великий литератор русского народа. Это гордость советского и китайского народа. Духовное богатство его произведений настолько велико и значительно, что вдохновляет нас на борьбу во имя счастья и замечательного будущего.

7 IX 1959

Делегация пионерских работников КНР»

В канун 100-летия со дня рождения Антона Павловича Чехова поток посетителей музея особенно усилился. Все больше приходит людей в скромные комнаты писателя, связанные с последним периодом его жизни. В книгах отзывов и впечатлений появляются все новые и новые записи. На разных языках они говорят о признательности и любви к великому русскому писателю.



В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ЕСЕНИНА

Вокруг имени Сергея Есенина ходило и еще ходит много легенд. Этому во многом способствовал сам поэт. Он говорил: «Знаешь, я ведь теперь автобиографий не пишу. И на анкеты не отвечаю. Пусть лучше легенды ходят!»¹

Большинство современников было уверено, что стихи Есенину даются легко, что он почти не работает над ними. Действительно, Есенина, кроме близких людей, почти никто не видел за работой. Сестры поэта, Екатерина Александровна и Александра Александровна Есенины, рассказывают, что Есенин тут же прекращал работу, если в комнату входили посторонние люди. Когда нужно было работать, Есенин запирался, а на дверях можно было видеть записку: «Никого нет дома». Читал Есенин только уже отделанные, законченные вещи. Поэтому мемуарные свидетельства, помогающие исследователю проникнуть в творческую лабораторию Есенина, немногочисленны, а в некоторой своей части просто неверны. Тем большее значение приобретают для нас черновики поэта, запечатлевшие более или менее подробно сам творческий процесс, движение поэтической мысли автора.

До нас дошло довольно большое количество черновиков поэта. В рукописном отделе Института мировой литературы можно увидеть юношеские тетрадки с аккуратно переписанными, еще несовершенными стихами. Там же бережно хранятся листы из тетради со стихами 1917—1918 годов. Эта тетрадка обгорела при пожаре дома Есениных в Константиново. Края листов обуглились и обвалились, но в середине сохранились записи, очень много дающие исследователю. Так, например, только по этой тетрадке удалось установить, что стихотворение «И небо и земля все те же...» первоначально входило в маленькую поэму «Иорданская голубица». Большой интерес представляет черновой автограф драматической поэмы Есенина «Пугачев».² Каждая страница этой рукописи испещрена поправками поэта. Варианты по этой рукописи, составленные для нового собрания сочинений Л. А. Шиловым, занимают объем в пять раз больший, чем сама поэма.

Особенное внимание привлекают автографы последних лет творчества Есенина. От этого периода сохранилось наибольшее количество рукописей. Здесь и аккуратно переписанное стихотворение на хорошем листе бумаги, видимо для подарка друзьям, и небрежно написанный карандашом на бланке редакции «Бакинский рабочий» черновик стихотворения, и многие другие. Однако не только большое количество материала привлекает исследователя к есенинским рукописям 1924—1925 годов. Период этот отмечен, по выражению Маяковского, «ясной тягой к но-

¹ В. Эрлих. Право на песнь. Л., 1930, стр. 26.

² ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 24.

вому» в творчестве поэта. Стремление правильно осмыслить и поэтически отразить гигантские изменения, происшедшие в стране, найти свое место в новой действительности, «быть настоящим, а не сводным сыном — в великих штатах СССР» — вот основное направление творческих поисков Есенина последних лет. И, разбирая его черновые автографы, можно видеть, как поэт, всей душой рванувшийся к новому, настойчиво и упорно ведет эти поиски, преодолевая то, что мешало ему «догнать стальную рать». Неразрывно с этим процессом связан и другой — совершенствование поэтической формы, точнее — это две стороны одного и того же процесса творческого роста поэта; ведь Есенин очень хорошо понимал, «что в той стране, где власть Советов, не пишут старым языком».

1

Заграничная поездка 1922—1923 годов явилась для Есенина переломным моментом. Проведя более года вдали от родины, поэт имел возможность с особой остротой прочувствовать и оценить все то, что происходило в его стране.

«— Да, я вернулся не тем. Много дано мне и много отнято. Переживает то, что дано», — писал Есенин в августе 1923 года в очерке «Железный Миргород». «... Я еще больше влюбился в коммунистическое строительство. Пусть я не близок коммунистам, как романтик в моих поэмах, — я близок им умом и надеюсь, что буду, может быть, близок в своем творчестве».³

Позади осталась «Москва кабацкая» — тяжелый период для поэта, вызванный непониманием исторической обстановки периода нэпа. О том, насколько поэт сумел перебороть свои настроения этого периода, свидетельствует то обстоятельство, что он не только преодолел «Москву кабацкую», но сумел показать течение этой «болезни» и объяснить, чем она была вызвана. Он говорил своему знакомому И. И. Старцеву, «что он внутренне пережил „Москву кабацкую“ и не может отказаться от этих стихов. К этому его обязывает звание поэта».⁴

Выпускная лето 1924 года сборник под названием «Москва кабацкая», Есенин расположил в нем стихи таким образом, чтобы создать впечатление отхода от тоски, одиночества, картину борьбы с этим одиночеством. Семь стихотворений, составляющие в книге как бы цикл в цикле, объединенные общим названием «Любовь хулигана», воспринимаются как попытка преодолеть кризис через любовь к женщине. Эта любовь положительно действует на лирического героя, и стихотворение 1922 года «Не жалею, не зову, не плачу...», поставленное поэтом в конце книги в раздел «стихотворение как заключение», воспринимается как успокоение героя, ушедшего от «кабацкой Москвы».

«Что касается... автобиографических сведений, — они в моих стихах»,⁵ — писал Есенин в одной из автобиографий. Мы далеки от мысли объединять судьбу лирического героя стихов Есенина с биографией поэта, но в данном случае построение сборника «Москва кабацкая», судьба героя в нем в значительной степени автобиографичны. Изменялось мироощущение Есенина.

Любимая!
Сказать приятно мне:

³ «Известия», 1923, 22 августа и 16 сентября.

⁴ И. Старцев. Мои встречи с Есениным. Сб. «Сергей Александрович Есенин. Воспоминания», ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 86.

⁵ Сергей Есенин. Стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1957, стр. 9.

Я избежал падения с кручи.
Теперь в Советской стороне
Я самый яростный попутчик.

Конечно, это был не простой и не легкий процесс. Новое в душе поэта боролось со старым. Одновременно со стремлением «отдать всю душу Октябрю и Маю» часто вставало сознание того, что слишком крепки связи с прошлым («Я человек не новый, что скрывать...»). Отсюда мучительное ощущение раздвоенности:

Нет!
Никогда с собой я не полажу —
Себе, любимому,
Чужой я человек.

Об этих противоречиях с предельной искренностью говорил сам поэт, что справедливо отмечалось в литературоведческих работах.

Есенин боролся против этой раздвоенности, стремясь к целостному мировосприятию, мучительно завидуя тем, кто обладал им:

Я тем завидую,
Кто жизнь провел в бою,
Кто защищал великую идею...

«Была одна новая черта у самовлюбленного Есенина: он с некоторой завистью относился ко всем поэтам, которые органически спаялись с революцией, с классом и видели перед собой большой и оптимистический путь», — писал Маяковский.⁶

Это желание спаяться с революцией, изжить внутренний разлад видно в работе Есенина над своими произведениями. В черновиках он снимает в характеристике лирического героя то, что перекликается с «Москвой кабацкой». Так, в стихотворении «Каждый труд благослови удача...»⁷ третья строфа читалась:

Хорошо лежать в траве зеленой
И, впиваясь в призрачную гладь,
Чей-то взгляд, ревнивый и влюбленный,
На себе, погибшем, вспоминать.

Есенин заменил в последней строке эпитет: «На себе, уставшем, вспоминать».

В стихотворении, посвященном сестре Шуре («Ты запой мне ту песню, что прежде...»)⁸ первоначальный вариант строчки «И не буду ни жалок, ни хмур» заменен — «и не буду забывчиво хмур». Из стихотворений «Этой грусти теперь не рассыпать...» и «Низкий дом с голубыми ставнями...» исключены «кабацкие» моменты.

Общий принцип, проявившийся в этих частных, хотя и характерных исправлениях, становится еще более отчетливым, когда мы обращаемся к черновым автографам таких программных для Есенина произведений последнего периода, как «Возвращение на родину», «Русь советская», «Метель», «Весна» и др.

⁶ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 95.

⁷ Черновой автограф. ГЛМ, ф. 4, ед. хр. 339.

⁸ Спизок рукой С. А. Толстой-Есениной с правкой Есенина. ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 59.

Два первых стихотворения или, как их называл Есенин, «маленькие поэмы» тесно связаны между собой, они развивают одну тему — возвращение. Лирический герой с болью чувствует свое одиночество в родной деревне («в своей стране я словно иностранец»), в то же время, внимательно приглядываясь к новой жизни, стремясь понять ее, признает ее закономерность, пытается найти в ней свое место. В соответствии с этим из черновиков последовательно исчезают строки, отражающие растерянность, неприкаянность, обреченность героя. Так, например, в стихотворении «Возвращение на родину»⁹ реплика деда первоначально выглядела следующим образом:

Тебе, пожалуй, скоро будет тридцать...
 А мне уж девяносто...
 Так-то, друг,
 Давно пора бы было воротиться,
 I А ты все шлендаешь
 II А ты все кружишься, как листья на ветру.

Поэт отказывается от последней строки, ему приходится переделывать уже законченное четверостишие ради того, чтобы убрать фразу, рисующую героя вечным «перекати-поле».

В том же направлении идет авторская правка в стихотворении «Русь советская».¹⁰ Сравним, например, черновой и окончательный варианты концовки стихотворения:

Может быть, приду я как шарманщик
 Опять сюда, в последний, может, раз
 И запою опять, как пел когда-то раньше,
 О том, что навсегда неведомо для вас.

Строфа явно не отделана. Есенин и не стал дальше работать над ней, так как здесь лирический герой — отщепенец, ему нет пути к людям, он обречен на вечное одиночество. Но человек, который так кровно связан со своей страной, как был с нею связан Есенин, который «приемлет все» новое в ней, не может быть отщепенцем, даже если он и не в состоянии должным образом воспеть это новое. И появляется второй, окончательный вариант строфы, говорящий уже не об одиночестве героя, а о его громадной любви к своей стране, любви, которая всегда вдохновляла его творчество.

Но и тогда,
 Когда во всей планете
 Пройдет вражда племен,
 Исчезнет ложь и грусть, —
 Я буду воспевать
 Всем существом в поэте
 Шестую часть земли
 С названьем кратким «Русь».

Стихотворения «Метель» и «Весна» связаны между собою более тесно, чем «Русь советская» и «Возвращение на родину», — они были задуманы автором как части единого цикла, носившего знаменательное заглавие «Над „Капиталом“». Из черновиков Есенина ясно видно, что эти два стихотворения в свою очередь явились как бы продолжением стихотворения «Стансы». Конечные строки «Стансов»:

⁹ Черновой автограф. ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 36.

¹⁰ Там же, ед. хр. 37.

И самого себя
По шее глядя,
Я говорю:
«Настал наш срок.
Давай, Сергей,
За Маркса тихо сядем,
Чтоб разгадать
Премудрость скучных строк».

Начало стихотворения «Метель» (черновой автограф),¹¹ первый вариант:

Напрасно я себя по шее глажу,
Нет что-то с Марксом
Я никак не слажу.

Второй вариант более развернуто повторяет первый:

Прядите, дни, свою былую пряжу,
Живой души не перестроить век,
Знать потому
И с Марксом я не слажу,
Что он чужой мне,
Скучный человек.

Вместо этих строк в окончательном варианте читаем:

Прядите, дни, свою былую пряжу,
Живой души не перестроить век.
Нет!
Никогда с собой я не полажу —
Себе, любимому,
Чужой я человек.

Правка последних строк имеет принципиальное значение. В том, что герой не может одолеть «пяти страниц из „Капитала“», виноват прежде всего он сам, его мучительный внутренний разлад. «Чужим» оказывается вовсе не Маркс, «чужой» живет в душе самого героя, мешая ему до конца слиться с новой действительностью. Но вот:

Вчера прочел я в «Капитале»,
Что для поэтов —
Свой закон.

И мир предстает перед героем в ином освещении:

Я с отрезвевшей головой
Товарищ бодрым и веселым.

Внутренний разлад, по-видимому, миновал. Сложное становится доступным и близким:

Достаточно попасть
На строчку
И вдруг —
Понятев «Капитал».

Это стихи о борьбе за понимание новых законов жизни и о внутренней цельности и гармоничности, которой человек достигает, только овладев этим пониманием. Все продумано и подчинено этому замыслу — и ком-

¹¹ Там же, ед. хр. 51.

позиция цикла, когда второе стихотворение («Весна») является полемикой с первым и, в сущности, отрицанием его, и повторяющиеся в обоих стихах образы природы (клен, луна и т. д.), которые во втором стихотворении воспринимаются контрастно по отношению к первому, и общее, программное, скрепляющее оба стихотворения заглавие. И понятно возмущение Есенина, когда редактор журнала «Новый мир» допустил произвол и не посчитался с его замыслом. Он не сохранил заголовка (который остался только в черновом автографе), разорвал цикл, напечатал стихи в двух номерах, причем в обратном порядке. Негодовал Есенин и тогда, когда в сборнике «Страна советская» все стихи были расположены не так, как просил поэт, а по усмотрению директора издательства. Весь сборник был построен на движении от мажорного к минорному тону и заканчивался стихотворением «Метель». Кроме того, издательство предпослало сборнику эпиграф, вырвав отдельные строчки Есенина из контекста стихотворения:

Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скользжу и падаю другою...

2

Стремление глубже проникнуть в суть явлений, осмыслить исторические события и жизненный процесс, характерное для Есенина последних лет, приводит к изменению самой структуры его стихотворений. Это было отмечено в литературе о Есенине. Например, в статье А. Марченко «Золотая словесная грудa»¹² имеется очень верное замечание о том, что в стихе позднего Есенина «стержень основной мысли все ощутимей. Стих перестает напоминать шпигот из пестрых лоскутков — тропов цветное одеяло». Действительно, многие стихотворения раннего Есенина, такие, например, как «Вот уж вечер. Роса...», «Дымом половодье...», «Еду. Тихо. Слышны звоны...», «Край любимый! Сердцу снятся...». описательные по преимуществу, состоят из отдельных четверостиший, причем мысль как бы не выходит за пределы строфы. Основная их тема — человек и природа, и хотя в каждом из них есть определенное настроение, ощущение лирического героя, стихотворение является рядом зарисовок, как бы зависит от произвольного взгляда воспринимающего.

В лирике же позднего Есенина душевное движение, развитие переживания становится основным композиционным принципом. Максимально четкое выявление чувства — основная задача поэта, и ей подчинена вся структура стихотворения. Черновые рукописи Есенина — убедительное доказательство этого. По ним ясно видно, что Есенин все время держит основную мысль стихотворения под строгим контролем, решительно отбрасывая все ее ответвления и боковые ходы.

Вот, например, начало стихотворения персидского цикла «Улеглась моя былая рана...»:¹³

Улеглась моя былая рана —
Пьяный бред не гложет сердце мне.
Синими цветами Тегерана
Я лечу их нынче в чайхане.

... Далее в черновике идет строка, зачеркнутая автором:

Длинный ряд кривых и узких улиц ..

¹² «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 104—120.

¹³ Черновой автограф. ЦГАЛИ, ф. 190. оп. 1. ед. хр. 34.

Вероятно, так должно было начинаться описание города, в котором находится герой, но теперь поэт уже не рассказывает обо всем, что он видит, идя по дороге или глядя из окна своего дома, как это бывало в ранних стихах. Теперь даже описание экзотического города не войдет в стихи, если оно отвлекает внимание от главного, от рассказа о душевном успокоении героя, который в новой для него обстановке опять обрел способность воспринимать красоту жизни и любви и радоваться ей.

Аналогичный случай в черновом автографе одного из последних стихов «*Может, поздно, может, слишком рано. . .*».¹⁴ После второго четверостишия:

Что случилось? Что со мною сталось?
Каждый день я у других колен.
Каждый день к себе теряю жалость,
Не смиряясь с горечью измен —

записана и тут же перечеркнута строка:

За окошком белая дорога.

Очевидно, поэт готов был от невеселых раздумий о себе перейти к описанию зимнего пейзажа, видимого из окна. Это, конечно, лишило бы стихотворение цельности, и Есенин, зачеркнув строчку, опять возвращается к своей основной мысли:

Что ищу в глазах я этих женщин,
Похотливых, лживых и пустых.¹⁵

Борьба против боковых ответвлений наблюдается и в черновой рукописи одного из стихотворений цикла «*Персидские мотивы*» — «*Свет вечерний шафранного края. . .*».¹⁶ Первоначально после второго пятистишия, в котором поэт говорит о том, что ему чужд и непонятен обычай персидских женщин закрывать лицо чадрой, шли две строки:

Тихо крадутся тени вдоль стен,
Может, мимо проходит такая. . .

Стихотворение пошло бы по другому пути, если бы поэт не зачеркнул эти строки и не вернулся бы к непосредственному продолжению прерванного:

Иль они от тепла застыли,
Закрывая телесную медь?

Интересна работа Есенина над концовкой этого стихотворения. Концовкам он вообще уделял большое внимание. Очень часто последние строки стихотворения целиком повторяют первые или являются их вариантом — это заставляет читателя вновь вспомнить начало, невольно сопоставить его с концом и тем самым рельефнее ощутить движение стихотворения.

Первая строфа:

Свет вечерний шафранного края,
Тихо розы бегут по полям,
Спой мне песню, моя дорогая,
Ту, которую пел Хаям.
Тихо розы бегут по полям.

¹⁴ Там же, ед. хр. 44.

¹⁵ Черновой вариант 9-й и 10-й строк стихотворения.

¹⁶ Черновой автограф. ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 34.

Эта строфа была записана сразу, и только пятая строчка имеет несколько вариантов. Последняя же строфа стихотворения в черновике перерабатывалась несколько раз.

Первый вариант в точности повторяет начало, без первой строчки. Есенин отказывается от него и после нескольких промежуточных редакций находит окончательную:

Тихо розы бегут по полям.
Сердцу снится страна другая.
Я спою тебе сам, дорогая,
То, что сроду не пел Хаям...
Тихо розы бегут по полям.

Такая концовка органична всей направленности стихотворения. Начиная с восхищения «шафранным краем», поэт в то же время невольно, в подтексте сопоставляет чуждые ему обычаи страны со своим родным и привычным, поэтому так органична строка — «Сердцу снится страна другая», и странно было бы возвращаться в конце к песням о Персии; теперь будет петь сам поэт о том, «что сроду не пел Хаям», — о своей родине. Так безошибочно найденная концовка стихотворения, перекликающаяся с началом и в то же время противопоставленная ему, помогает глубже ощутить замысел стихотворения, придает ему цельность и законченность.

Ради композиционной стройности произведения Есенин жертвовал уже готовыми, поэтически совершенными строками. Так, стихотворение «Ты сказала, что Саади...»¹⁷ первоначально имело пять строф. В черновике после первого четверостишия шли следующие строки:

Ты сказала, что в Коране
Магомет к неверным строг,
Ну, а я ведь из Рязани,
Прочитать тех строк не мог.

Тут же Есенин перерабатывает их:

Ты сказала, что в Коране
Говорится мечь врагу,
Ну, а я ведь из Рязани,
Знать тех строчек не могу.

В таком виде эта строфа больше связана с темой стихотворения — она говорит о том, что герой хочет жить по обычаям своей страны. Составители многих сборников Есенина включали эти строки в основной текст, опираясь, вероятно, на ошибочное предположение С. А. Толстой-Есениной, очевидно не знавшей беловых автографов и предполагавшей, «что строка пропущена по вине типографии».¹⁸ Но в недавно обнаруженном беловом автографе, сохранившемся в архиве Г. А. Бениславской,¹⁹ этих строк нет. В автографе, принадлежащем сестре поэта А. А. Есениной, эта строфа, в несколько другой редакции:

Ты сказала, что в Коране
За любовь с неверным жгут,
Ну, а я ведь из Рязани,
Знать тех строчек не могу ---

также зачеркнута Есениным. Таким образом, она не вошла ни в одну из прижизненных публикаций. Есенин отказался от этих строк, вероятно,

¹⁷ Там же.

¹⁸ См. неопубликованную рукопись примечаний С. А. Толстой-Есениной к одному стихотворению поэта (ГЛМ, ф. 4).

¹⁹ Фотокопия хранится в ИМЛИ (ф. 32, оп. 5, ед. хр. 2).

потому, что они не имеют непосредственного отношения к тому любовному спору героя с прекрасной персиянкой Шагане, который составляет содержание стихотворения. Так, в угоду стройности и цельности стиха Есенин жертвует строками, которые пожалели многие составители сборников Есенина.

Так же решительно были сняты Есениным и совершенно законченные, интересные поэтически строки из стихотворения «Эх вы, сани! А кони, кони!..»,²⁰ составляющие в черновом автографе второе четверостишие:

Снеговая пустая дорога,
Только скрип, только снег и поля,
Ах, как выткало небо много
Рассыпающегося миткаля!

Эта строфа ничего не прибавляет к характеристике душевного состояния лирического героя, к его раздумьям и воспоминаниям о своей жизни, она затягивает экспозицию, рисуя место действия, которое читатель и без того достаточно может себе представить из других строф.

Ради композиционной стройности Есенин выкинул очень интересный отрывок из поэмы «Анна Снегина»: ²¹

Суровые, грозные годы,
Ну разве всего описать?
Слыхали дворцовые своды
Солдатскую крепкую мать.

И сам я ругался немало,
Когда буржуазная брысь
Слюною своей заливала
Пожаром взметенную жисть.

Хотя коммунистом я не был
От самых младенческих лет,
Но все же под северным небом
Винтовку держал за «совет».

Возмездье достигло рока,
Рассыпались звенья кольца.
Тогда Мережковские Блока
Считали за подлеца.

«Двенадцать» во всю гремело,
И разве забудет страна,
Как ненавистью вскишела
Российская наша «шпана».

И я с ним, бродя по Галерной,
Смеялся до боли в живот
Над тем, как хозяину верный
Взбесился затягленный «скот».

«Скотом» тогда некий писака
Озвал всю мужицкую голь
И в зад геморрой наплакал
За барскую участь и боль.

Эх, удаль, цветение в даях
Недаром тамбовский мужик...

Есенин в лучших своих вещах старался избегать подобных неоправданных длиннот.

В этом отношении характерна работа поэта над одним из значительных стихотворений 1925 года — «Синий туман. Снеговое раздолье...»

²⁰ Черновой автограф. ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 58.

²¹ Там же, ед. хр. 37.

Есенин работал над ним недолго (с 22 по 24 сентября), но много. В рукописях оно сохранилось в трех редакциях,²² последовательно отражающих все стадии работы поэта. Содержание стихотворения типично для есенинской лирики последних лет — это раздумья человека, прожившего бурную и трудную жизнь, вернувшегося после долгого отсутствия в родной дом. Первоначально поэт подробно рассказывал об этих годах странствий. В первой редакции после второй строфы шли две незаконченные:

Много скитался я, много бродяжил,
Счастье, казалось, живет везде,
И улыбался с собаками даже
Не согревающей душу звезде.

Был я бесславным и был известным,
Только желанный удел не нашел,
Взглядам веселым и взорам честным
Снова вернулся я к отчему крову.

Стихотворение обрывалось на этой строке. Вторая редакция представляет собой машинопись первой, правленной и дописанной поэтом. Найдена недостающая строка:

Взглядам веселым и взорам честным
Небо казалось, как синий шелк.

Было найдено и продолжение:

I Снова вернулся я к отчему крову,
II Снова вернулся я в <дом> край родимый,
Пес мой любимый меня забыл.
Грустно стою я, как странник гонимый,
Старый хозяин своей избы.

Тихо всплывает веселое детство,
Я ль не крестьянин и я ль не богат,
Есть у меня родовое наследство —
Старая кошка и пара щенят.

Следующая строфа первоначально выглядела так:

Эту я кошку себе на шапку,
Этих щенят я себе на мех,
Вспомнил я дедушку, вспомнил я бабку,
Вспомнил кладбищенский рыхлый снег.

Работая над текстом стихотворения, Есенин прежде всего еще во второй редакции убирает две приведенные выше строфы, повествующие о жизни героя вдали от родного дома, так как они затягивают стихи. В восьми строках сказано, в сущности, только о том, что герой не нашел желанного, что поиски счастья оказались тщетными. Очевидно, это можно было сказать короче и выразительнее, отказавшись, кстати, от малоудачных строк («и улыбался с собаками даже...»). В окончательной редакции Есенин третий раз переделывает стихи. Он отказывается еще от одной строфы («Тихо всплывает веселое детство...»), которая нарушает стройность хода мысли, так как опять возвращает к воспоминаниям детства, которым была отведена вторая строфа. Да и вообще главное в этом стихотворении — не рассказ о детстве, о годах скитаний, а размышления героя о скоротечности жизни и в то же время о своей любви

²² Два автографа и список рукой С. А. Толстой-Есениной с правкой поэта. ГЛМ, ф. 4, ед. хр. 345.

к жизни, людям, родной стороне. Для поэта важно сказать именно об этом, а об остальном как можно короче, как бы между строк. Есенин находит путь. Предельно выразительная деталь сразу восполняет вычеркнутые строфы. Вместо строчек:

Эту я кошку себе на шапку,
Этих щенят я себе на мех, —

которые тоже являлись повторением предыдущих строк и теперь уже не нужны, поэт записывает:

Молча я комкаю новую шапку,
Не по душе мне соболий мех.

В этих двух строчках сказано очень многое: герой добился внешнего благополучия и успеха, но это не дало ему счастья и никак не может замечать того душевного равновесия и спокойствия, которое он испытывал в юности, живя под «отчим кровом».

Обращаясь к начинающему поэту, Есенин как-то сказал: «„Лирическое стихотворение не должно быть чересчур длинным, — говорил мне Блок. — Идеальная мера лирического стихотворения 20 строк“.

Если стихотворение начинающего поэта будет очень длинным, длиннее 20 строк, оно безусловно потеряет лирическую напряженность. оно станет бледным и водянистым.

Учись быть кратким!

В стихотворении, имеющем от 3 до 5 четверостиший, можно все сказать, что чувствуешь, можно выразить определенную настроенность, можно развить ту или иную мысль.

Это на первых порах. Потом, через год, через два, когда окрепнешь, когда научишься писать стихотворения в 20 строк, — тогда уже можешь испытывать свои силы, можешь начинать писать более длинные лирические вещи.

Помни: идеальная мера лирического стихотворения 20 строк».²³

Разбирая три редакции стихотворения, можно наглядно себе представить, как, запомнив совет Блока, Есенин искал наиболее выразительную и лаконичную композицию для воплощения своего замысла.

3

Стремление к максимально четкому выявлению поэтической мысли — переживания, лежащего в основе стихотворения, проявилось в работе над всем его строем: над композицией, системой образов-тропов, эпитетами, поэтическим языком.

«Не говорите мне необдуманных слов, что я перестал отделять стихи. Вовсе нет. Наоборот, я сейчас к форме стал еще более требователен. Только я пришел к простоте...»²⁴

Перед нами рукопись одного из популярных есенинских стихотворений («Письмо матери»).²⁵ Оно написано зимою 1924 года, в один из тяжелых для Есенина моментов, когда «кабакное» прошлое вновь временно взяло верх над ним и его имя опять появилось на страницах ми-

²³ Ив. Грузинов. С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. М., 1927, стр. 14—15.

²⁴ Письмо к Г. А. Бениславской от 20 декабря 1924 года (фотокопия). ИМЛИ, ф. 32, оп. 5, ед. хр. 7.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 80.

лицейской хроники. Стихотворение пронизано стремлением окончательно выбраться из «трюма-кабака» и жить тем, чем «здоровый живет человек». В то же время Есенин отбрасывает от себя и те розовые юношеские иллюзии, которые отчасти были навеяны матерью и разбились при первом столкновении с жизнью. Теперь герой обладает трезвым взглядом на жизнь, взглядом зрелого человека.

Рукопись начинается со строки, тут же зачеркнутой Есениным и использованной им потом (в другом варианте) уже почти в конце стихотворения:

Не буди меня ты нынче рано.

Это ключ ко всему замыслу стихотворения. Герой хочет сказать, что он переменялся, что детские наивные мечты и представления развеяны, что к старому нет возврата. Но здесь поэт сталкивается с необходимостью показать, как это случилось, рассказать о том, что он, покинув родной дом, соприкоснулся с «дном» жизни. А поскольку стихи с самого начала были задуманы как письмо к матери (в черновике есть заглавие), то это и дано не как предыстория героя, а через призму восприятия матери, «шибко» загрустившей о своем непутевом сыне. Стихи начинаются с непосредственного обращения к матери:

- I Ты жива еще, моя старушка,
- II Дорогая бедная старушка,
Прочитай ты горькое письмо.
- III Дорогая бедная старушка,
Прочитай ты нежное письмо.

От двух последних вариантов Есенин отказывается — слишком уж это напоминает дешевый мещанский романс. К тому же в первом варианте сразу же подчеркнуто, что сын и мать очень давно живут в разлуке. Поэтому Есенин возвращается к первому варианту. Далее стихотворение записывается сравнительно гладко, почти без помарок до 3-й строфы, где в 11-й строке Есенин делает характерную поправку.

И тебе в вечернем синем мраке
Часто видится одно и то ж —
Будто я сражен в кабацкой драке —

поэт не может примириться с тем, что такие несовместимые слова, как «сражен» и «кабацкая драка», стоят рядом. Можно быть сраженным в бою, а кабацкая драка — это поножовщина, и вульгаризм «саданул» здесь гораздо более уместен:

Будто кто-то мне в кабацкой драке
Саданул под сердце финский нож.

Дальнейшая работа над стихом также обнаруживает стремление поэта к единству стиля и к органической связи каждой строки с основной темой стихотворения. Вот, например, варианты 4-й строфы:

Ничего, родная! Успокойся,
Это только тягостные сны,
Не транжир, не мот я, не пропойца,
Я хмелею только от весны.

3-я строка не удовлетворяет поэта. Здесь явная тавтология: ведь транжир и мот — это одно и то же. Появляются новые варианты:

- I Я не грубиян и не пропойца,
Я хмелею только от весны
- II Люди лгут, что будто я пропойца,
Я хмелею только от весны.

Первая строка во втором варианте явно лучше. Она соотносится с «тягостными снами» старушки, которая давно ничего достоверного не знает о сыне и живет слухами о нем. И все-таки в целом эти строки противоречат началу стихотворения. Ведь если герой может с такой решительностью сказать о себе — «я хмелею только от весны», то причем же здесь кабаки, и «кабацкая драка», и «финский нож»? И Есенин ради последней строки переделывает законченное уже четверостишие. Он смягчает категоричность утверждения:

Не такой уж горький я пропойца,
Чтобы в глупой ссоре умереть.

И все-таки поэт не оставил этих строк в таком виде, ибо они недостаточно связаны с темой стихотворения, они никак не проясняют отношения героя к матери. И появляется окснчательная редакция, органически связанная с основной темой:

Не такой уж горький я пропойца,
Чтоб, тебя не видя, умереть.

То же стремление к поэтической цельности мы наблюдаем, анализируя работу Есенина над стихотворением «Мы теперь уходим понемногу...».²⁶ В рукописи оно называлось «Ровесникам», а в отдельных публикациях — «На смерть Ширяевца». Поэт А. В. Ширяевец умер 15 мая 1924 года в Москве. Он был давним другом Есенина, и его смерть подействовала на Есенина опеломляюще. «Всем, кто вернулся в тот день с Ваганьковского кладбища на „поминки“ Ширяевца в дом Герцена, не забудется плакавший Есенин, с хрипотцой прочитавший весь ширяевский „Мужикослов“».²⁷

Рассмотрим основные моменты работы Есенина над рукописью.

Сравнительно легко легла на бумагу первая строфа стихотворения. Вероятно, она была давно сделана в голове. Следующая уже имеет несколько вариантов. Вот, казалось бы, уже сделанное четверостишие:

Милые березовые пущи!
Я не в силах скрыть моей тоски,
Расставаясь с радостью певущей,
Ты земля, и вы, равнин пески.

Но этот вариант недостаточно связан с событием, давшим толчок к созданию стихотворения. Поэтому строфа переделывается, и в окончательной редакции появляется упоминание о «сонме уходящих», а обращение поэта теперь относится и к «березовым чащам», и к «земле», и к «пескам равнин»:

Милые березовые чащи!
Ты, земля! И вы равнин пески!
Перед этим сонмом уходящих
Я не в силах скрыть моей тоски.

²⁶ Там же, ед. хр. 67.

²⁷ С. Ф о м и н. Из воспоминаний. Сб. «Памяти Есенина», М., 1926, стр. 134

Очень характерна правка Есенина в третьей строфе:

Слишком я любил тебя, земная,
Все, что пахло кровью и травой.

Поэт сразу же зачеркивает эти строки. Слово «кровь» употреблено здесь в смысле полнокровия жизни, но с этим словом всегда связаны другие ассоциации, прямо противоположные замыслу этого стихотворения, в котором очень ярко воплотился гуманизм Есенина. Далее записано:

Слишком я любил на этом свете
Все, что пахло плотью и травой,
Целовал я на осине ветви
Погляде<ли>

Строки остались недописанными; очевидно, они показались поэту хотя и верными по мысли, но недостаточно поэтичными. И только в третьем варианте найден поэтический образ, усиливающий смысл сказанного:

Слишком я любил на этом свете
Все, что душу облакает в плоть.
Мир осинам, что, раскинув ветви,
Загляделись в розовую вошь!

Таким образом, мы видим, что поэтический образ-троп уже более не существует сам по себе, как это могло быть во время увлечения Есенина имажинизмом, он органично входит в ткань стихотворения, подчиняясь его основному замыслу. Вот, например, варианты правки одной из строф стихотворения «Русь советская»: ²⁸

- I Кого позвать мне? С кем мне поделиться
Той грустной радостью, что я остался жив?
Ветрянка мельница — бревенчатая птица
Курлычет жалобно в просторы серых нив.
- II Кого позвать мне? С кем мне поделиться
Той грустной радостью, что я остался жив?
Здесь даже мельница — бревенчатая птица
С крылом единственным стоит, глаза смежив.

В первом варианте образ мельницы существует сам по себе, во втором — по отношению к лирическому герою: даже мельница — однокрылая птица стоит с закрытыми глазами, безучастная к его судьбе.

Несколькими строфами ниже:

- I Ах, родина, какой я стал смешной.
Мне, словно девушке, лицо покрыл румянец.
- II Ах, родина, какой я стал смешной.
На щеки впалые летит сухой румянец.

Во втором варианте найдены значительно более сильные и тонкие художественные средства.

В черновом автографе стихотворения «Свет вечерний шафранного края...» ²⁹

- I Так зачем же прекрасные щеки
Плащаницею черной скрывать?

²⁸ Черновой автограф. ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 37.

²⁹ Там же, ед. хр. 34.

- II Потому и прекрасные щеки
Перед миром грешно закрывать,
Коль дала их природа-мать.

Плащаница — большой четырехугольный кусок ткани с изображением тела Христа в гробу. Связанный с церковнославянскими ассоциациями, этот образ, конечно, неуместен в стихотворении персидского цикла.

В литературе о поэте много писалось о есенинском эпитете, о его эмоциональной окраске. Не останавливаясь подробно на этом, приведем только некоторые характерные примеры работы Есенина:

- I Золото текучее луны
II Золото холодное луны³⁰

Или:

- I Полюбил я твоих журавлей
С их курлыканьем в синие дали
II Полюбил я родных журавлей
С их курлыканьем в синие дали
III Полюбил я седых журавлей
С их курлыканьем в тощие дали.³¹

В стихотворениях, посвященных сестре Шуре:

- I У осеннего месяца тоже
Свет приятный и тихий такой.
II У осеннего месяца тоже
Свет ласкающий, тихий такой.³²

Или:

- I Принимаю тебя, близкое слово.
II Ты мое васильковое слово.³³

Работая над усилением эмоциональной окраски эпитета, Есенин в то же время старается убрать из рукописи все, если можно так сказать, банально-литературные эпитеты:

- I Ведь это только новый свет горит
Младого поколения у хижин
II Ведь это только новый свет горит
Другого поколения у хижин³⁴

«Не берите и не <ис>пользуйте избитых выражений, — писал Есенин одному начинающему поэту. — Их можно брать исключительно после большой школы, тогда в умелой рамке в руках умного мастера они выглядят по-другому».³⁵

В другом стихотворении:

- I Не жаль мне юности, растроченной напрасно,
Не жаль друзей и ветреных подруг
II Не жаль мне юности, растроченной напрасно,
Не жаль друзей, изменчивых подруг

³⁰ Варианты правки Есенина в наборном экземпляре собрания сочинений (ГЛМ, ф. 4).

³¹ Черновой автограф стихотворения «Низкий дом с голубыми ставнями...», ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 32.

³² Разночтения с публикацией в журнале «Красная нива» (1925, № 42).

³³ Список рукой С. А. Толстой-Есениной с правкой Есенина стихотворения «Я красивых таких не видел...», ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 59.

³⁴ Черновой автограф стихотворения «Русь советская», ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 37.

³⁵ Письмо к Я. Цейтлину. ИМЛИ, ф. 32, оп. 2, ед. хр. 16.

III Не жаль мне лет, растрченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветъ³⁶

Только в третьем варианте строки становятся есенинскими, с неповторимым своеобразием его эпитета.

Черновики Есенина — это черновики неустанного труженика. Вот, например, работа поэта только над одной из строф стихотворения «Не гляди на меня с упреком...»: ³⁷

- I Но и все же, тебя презирая,
Я откроюсь, признаюсь на век,
Если б не было ада и рая,
Тем несчастнее был человек.
- II Но и все же, тебя презирая,
Я смущенно откроюсь на век,
Если б не было ада и рая,
Тем несчастней бы был человек.
- III Но и все же, тебя презирая,
Я смущенно откроюсь на век,
Если б не было ада и рая,
То и счастья не знал человек.
- IV Но и все же, тебя презирая,
Я смущенно откроюсь на век,
Если б не было ада и рая,
То и жить бы не стал человек.
- V Но и все же, тебя презирая,
Я смущенно откроюсь на век,
Если б не было ада и рая,
Их бы выдумал сам человек.

Из приведенных примеров видно, как Есенин неустанно шлифует фразу, как он добивается максимально четкого и поэтического выражения своей мысли. И это далеко не единственный пример. В рукописи «Пугачева» насчитывается иногда свыше 20 вариантов одной только строки. Многие строфы и строки Есенин менял и перерабатывал в старых стихотворениях, перепечатывая их в своих сборниках.

Легенды о «безыскусственности» творчества поэта разбиваются при знакомстве с его черновиками. Неустанную работу над словом он считал необходимым залогом поэтического роста.

Он говорил одному из начинающих поэтов, в талантливость которого сначала верил и в котором потом разочаровался: «Ты понимаешь, ты вот — ничего. Что ты списал у меня — то хорошо. Ну, а дальше? Дальше нужно свое показать, свое дать. А где оно у тебя? Где твоя работа? Ты же не работаешь? Так ты — никуда! Пошел к чертям. Нечего тогда с тобой возиться».³⁸

И сам он работал всю жизнь, придя к высокому мастерству, которое особенно проявилось в произведениях последних лет. В них, как мы видели, все компоненты подчинены основному заданию. Стихи его производят впечатление той безыскусственности и высшей простоты, которая достигается мастерством, когда следы работы не видны, техника скрыта от глаз читателя.



³⁶ Черновой автограф стихотворения «Отговорила роща золотая...» (фотокопия). ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 2, ед. хр. 3.

³⁷ Черновой автограф. ЦГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 44.

³⁸ С. Виноградская. Как жил Есенин. М., 1926, стр. 22.

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

КАРОНИН ИЛИ МЫШКИН?

Неудача предпринятого в 1874 году революционной интеллигенцией «похода в народ» — одна из наиболее драматических страниц в истории освободительного движения в России во второй половине XIX века. Критический анализ причин этой неудачи, стремление осмыслить полученный в результате знакомства с народом опыт занимают важное место в революционной публицистике 70-х годов.

В этой связи характерной для своего времени была статья в последнем, четвертом номере газеты «Начало» «Отрывочные заметки одного из осужденных по процессу 193-х».¹ Газета выходила в Петербурге в марте—мае 1878 года и не имела строго определенной программы. Кружок инициаторов ее издания состоял из Н. К. Буха, Е. С. Федорова, В. В. Луцкого, Л. К. Буха, А. И. Венцовского, И. А. Головина, А. А. Астафьева. Близки к этому кружку были П. В. Засодимский, Н. Е. Петропавловский (С. Каронин), Н. И. Кибальчич, В. Д. Дубровин и др. «Начало» звало всех революционеров к объединению и занимало эклектическую позицию по важнейшим вопросам тактики революционного движения в России. Именно вследствие неясности своих теоретических установок газета прекратила вскоре свое существование.

Автор статьи «Отрывочные заметки одного из осужденных по процессу 193-х» утверждал, что народ не является единым целым и что революционеры не должны слепо верить в способность народа после революции наилучшим образом устроить свою жизнь. Статья призывала создать крепкую организацию, ибо без нее народные восстания всегда терпели неудачу. У этой революционной организации должен быть твердый план. «Революция, — говорится в статье, — дело такого рода, что в одно время с разрушением должно совершаться и созидание, иначе на месте, очищенном нами от мусора, чужие архитектора построят такое здание, которое нисколько не будет удобно для наших целей, и нам снова придется ломать до основания».² Следом за тем автор заявляет, что революционеры «занились исключительно обсуждением экономических вопросов и стали почти вовсе игнорировать политические». В статье говорится о революции не как о стихийном взрыве, а как о заранее подготовленном процессе и высказывается опасение, что революционеры-народники к ней не готовы.

При всей трезвости указанных взглядов автор статьи оставался народником, вел речь об «общинно-федеративном устройстве» будущего общества с полной общественной самостоятельностью, с общинным землевладением и «упразднением частной поземельной собственности». Для устройства общих федеративных дел намечался созыв Земского Собора и перечислялись его функции.

Вопрос о том, кто был автором этой статьи, имеет большое значение. Один из участников и главных организаторов газеты «Начало» Н. К. Бух в 1928 году, т. е. через 50 лет, вспоминал: «Статья эта... написана, я почти уверен в этом, Петропавловским-Карониным, стоявшим в марте-апреле очень близко к нашей редакции».³ В 1940 году М. П. Гуцин повторил это утверждение.⁴ Подвергнув указанную статью детальному анализу, он связал ее с творчеством Каронина. В 1958 году в Государственном издательстве художественной литературы вышли сочинения Каронина (Н. Е. Петропавловского) в двух томах. Автор вступительной статьи Г. П. Бердников тоже считает «Отрывочные заметки» статьей Каронина и анализирует ее в том же направлении, что и Гуцин. Бердников утверждает, что

¹ Газета «Начало» называла это дело «процессом 196-ти». В соответствии с этим статья названа «Отрывочные заметки одного из осужденных по процессу 196-ти».

² Революционная журналистика семидесятых годов. Под редакцией В. Базилювского, стр. 64.

³ Н. К. Бух. Воспоминания. М., 1928, стр. 165.

⁴ М. П. Гуцин и Н. Е. Петропавловский-Каронин (Опыт биографии). «Научные записки Харьковского педагогического института», т. III, 1940, стр. 108.

принадлежность этой статьи Н. Е. Петропавловскому установлена Гуциным.⁵ Такое утверждение тем более странно, что Гуция лишь повторил сказанное Н. К. Бухом без достаточной критической проверки.

Авторство Каронина не казалось вполне достоверным Н. К. Буху. Недаром он писал, что он «почти уверен» в этом, что вполне естественно, так как от событий 1878 года Бух был отделен пятьюдесятью годами. Интересно, что все исследователи не обращают внимания на важную деталь: Петропавловский не был осужденным по «процессу 193-х», он был оправдан по этому процессу.

Статья носит отрывочный, эпистолярный характер (о чем говорят и ее заглавие), хотя Каронин в это время находился на воле и мог бы лучше в литературном плане обработать свою статью. Все это делает принадлежность статьи Н. Е. Петропавловскому сомнительной.

Правильнее было бы искать автора «Отрывочных заметок» среди осужденных по «процессу 193-х». Поиски в этом направлении позволяют без особого труда решить вопрос об авторстве разбираемых заметок и доказать, что перед нами не статья Н. Е. Петропавловского, а одна из дошедших на волю записок И. Н. Мышкина товарищу по заключению. Часть переписки Мышкина была найдена заведующим арестантскими помещениями Петропавловской крепости Богородским в 1878 году в мяхкишах черного хлеба, прикрепленных к водосточной трубе здания во дворе крепости, а также в кровати Мышкина в его камере и приобретена к делу.⁶ Записки Мышкина опубликованы в 1930 году А. А. Кунклем в журнале «Каторга и ссылка» (№ 5, стр. 72—90).⁷ Они совершенно правильно датированы 1878 годом: из их содержания явствует, что «процесс 193-х» уже закончился, т. е. они написаны после 23 января 1878 года и до 15 апреля этого года, когда Мышкин был отправлен в Ново-Белгородскую центральную тюрьму.

О чем говорит в своих записках И. Н. Мышкин? Вопросов, которых он касается, много. Остановимся лишь на некоторых из них. Прежде всего Мышкин высказывает сомнение в том, чтобы весь народ, «как единый человек, был проникнут ясно сознательной идеологией». Он призывает установить те переходные политические формы, которые больше всего соответствуют идеалам социалистов, и считает необходимым отречься от пагубного предрассудка — невмешательства в политическую борьбу. Мышкин призывает разработать четкую программу революции, определить ее ближайшие и конечные цели, укрепить организацию революционеров. Вместе с тем он признает наиболее желательной политической формой федерацию общин с широким их самоуправлением. Мышкин говорит об общинном землепользовании и введении его там, где его сейчас нет.

Уже этот краткий обзор записок И. Н. Мышкина говорит о том, что взгляды его и автора «Отрывочных заметок» едины. Кроме единства взглядов, между этими произведениями имеются и текстуальные совпадения, которые не могут быть объяснены знакомством Каронина с записками Мышкина, так как в январе—апреле 1878 года Каронин находился на воле, а Мышкин сидел в Петропавловской крепости. Приведем некоторые примеры таких совпадений. Мышкин писал: «Я зна[ю], ч[то] из среды одного и того же народа могут выходить и вандейцы, и жирондисты, и поклонники Мара[та], и национальная гвардия коммуны, и версальские войска».⁸ В «Отрывочных заметках» сказано: «Я знаю, что из среды одного и того же народа являются и версальские войска, и национальная гвардия коммуны».⁹

А вот другое совпадение. Мышкин писал: «...на чем же основано предположение, ч[то] в случ[ае] революции не следует только мешать народу... Что нам делать? Стать ли в стороне и только смотреть, как народ будет устраив[ать] новые порядки?»¹⁰ «Отрывочные заметки» призывали революционеров не «возлагать свою надежду на здравый практический смысл народа, который якобы сам устроит все как нельзя лучше, а нам только — стать в сторонку, да не мешать».¹¹ Примеров подобных совпадений можно было бы привести и больше. Но уже и указанных достаточно, на наш взгляд, чтобы сказать, что автором «Отрывочных заметок» одного

⁵ С. Каронин (Н. Е. Петропавловский), Сочинения в двух томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1958, стр. VII.

⁶ ЦГИАМ, ф. 109, оп. 159, 1874/1876 г., № 144, т. 186, л. 76.

⁷ В издательстве «Молодая гвардия» в 1959 году вышла книга Л. Островера «Ипполят Мышкин». В ней автор ошибочно утверждает, что записки И. Н. Мышкина публикуются им впервые. Эта ошибка выглядит тем более странно, что переписка Мышкина была не только опубликована Кунклем, но и упоминалась в библиографическом словаре «Деятели революционного движения в России» (т. II, Семидесятые годы, вып. III, 1931, стб. 988).

⁸ «Каторга и ссылка», 1930, № 5, стр. 73.

⁹ Революционная журналистика, стр. 62.

¹⁰ «Каторга и ссылка», 1930, № 5, стр. 80.

¹¹ Революционная журналистика, стр. 64.

из осужденных по процессу 193-х» был не Н. Е. Петропавловский-Каронин, а И. Н. Мышкин. Действительно, Мышкин был осужден по приговору Особого присутствия Правительствующего Сената. Он был центральной фигурой процесса и произнес на суде свою знаменитую речь, являвшуюся обвинительным актом по адресу царского правительства. Именно он заявил, что это не суд, а пустая комедия. Понятно и заглавие статьи — «Отрывочные заметки», — не предназначавшейся автором для печати, а служившей запиской к товарищу по заключению (видимо, заметка эта адресовалась А. Лукашевичу, носившему кличку «Чертогон»).

Все сказанное выше вовсе не исключает самого факта близких связей Н. Е. Петропавловского-Каронина с редакцией газеты «Начало». Тем не менее Каронин не был организатором и вдохновителем или идейным руководителем кружка, издававшего эту первую регулярную подпольную газету в России в 70-х годах XIX века. Ошибочные утверждения наших исследователей о принадлежности разобранной статьи Каронину дали за последнее время основание к неверному описанию газеты в работах зарубежных историков. Так, например, Джеймс Х. Биллингтон в своей библиографии к книге «Михайловский и русское народничество» утверждает, что именно Каронин являлся главным организатором газеты «Начало».¹²

Не умаляя заслуг С. Каронина в революционном движении, следует восстановить историческую правду.

Е. ОЛЬХОВСКИЙ

КТО АВТОР СТИХОТВОРЕНИЯ „К СУДЬЯМ“

В седьмом номере «Нового мира» за 1957 год была напечатана заметка Евг. Волошко «Искры свободного искусства...». В ней автор утверждал, что якобы впервые публикуемое им стихотворение «К судьям» представляет собою плод коллективного труда, обращено к революционерке С. И. Бардиной и написано после ее смерти, т. е. после 1883 года.

Вслед за заметкой в том же журнале¹ появилось письмо в редакцию А. Ротштейна, который «уточнял», что это стихотворение впервые было напечатано в сборнике «Вперед», изданном в Ростове-на-Дону в 1906 году.

Наконец, в восьмом номере «Вопросов литературы» за 1959 год Евг. Волошко сообщил, что микрофильм этого сборника, якобы не найденного в Советском Союзе, получен им из Англии и передан в библиотеку Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

Во всех этих сообщениях много неточностей, требующих исправления. Впервые, стихотворение известного «революционного попутчика», поэта, политического защитника в процессах «193-х» и «50-ти», друга М. Е. Салтыкова-Щедрина — Александра Львовича Боровиковского (1844—1905) — «К судьям» («Мой тяжкий грех, мой умысел злодейский...») давным-давно известно в печати. Впервые, без имени автора, оно было напечатано в 1877 году в издании П. Л. Лаврова «Вперед» (т. 5, отд. 2, стр. 50) и вскоре было помещено в издании М. П. Драгоманова «Детубийство, совершаемое русским правительством...», выпущенном в Женеве в том же 1877 году (стр. 16). Впоследствии оно многократно перепечатывалось: например, в «Лютне» (Лейпциг, 1879, стр. 131—132), в «Песнях борьбы» (Женева, 1892, стр. 67), в «Новом сборнике революционных песен и стихотворений» (Париж, 1898, стр. 34—35) и т. д. В русской легальной печати оно известно по «Русской музе» П. Я. (П. Ф. Якубовича, СПб., 1908, стр. 342—343) и многим другим перепечаткам. В советское время стихотворение тоже не раз перепечатывалось (см., например, книгу В. Е. Евгеньева-Максимова «Некрасов в кругу современников» (Л., 1938, стр. 263), а в прошлом году вошло в хрестоматию Н. М. Гайденкова «Русские поэты XIX века» (стр. 819—820). Во-вторых, стихотворение написано не в 80-х годах, а сразу же после произнесения речей защитников и последних слов подсудимых процесса «50-ти», т. е. не позднее 12 марта 1877 года. И обращено оно к участнице этого процесса Лидии Николаевне Фигнер (1853—1920, впоследствии жена революционера С. Г. Стахевича), сестре знаменитой в истории русского революционного движения Веры Фигнер. Во избежание разглашения авторства Боровиковского стихотворение нарочито приписывалось С. И. Бардиной, «которая в заключении писала стихи».² В некоторых списках оно фигурирует в качестве стихотворения, обращенного к С. И. Бардиной. Этот адресат был придуман революционерами также по некоторым конспиративным соображениям. И, в-третьих, сборник стихотворений «Вперед», составленный Михаилом Львовичем и выдержавший подряд два издания, не является редкостью. Непонятно, что это за «ряд би-

¹² James H. Billington. Mikhailovsky and Russian populism. Oxford., 1958.

¹ «Новый мир», 1957, № 10.

² В. Н. Фигнер, Собрание сочинений, т. 5, М., 1932, стр. 199.

библиотек и музеев страны», в которые обращался Евг. Волошко и которые сообщили об отсутствии у них этого издания. Достаточно сказать, что в Ленинграде известны пять экземпляров этого сборника — три в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и по одному — в библиотеке Академии наук СССР и Института русской литературы (Пушкинского дома). Поэтому заказ микрофильма в Англии — досадное недоразумение.

Нельзя не пожалеть, что в историю одного из популярнейших в русской революционной поэзии стихотворения внесено столько путаницы.

С. РЕЙСЕР

„ПОТЕРЯННЫЙ“ РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА

В письмах А. П. Чехова 1883 года упоминается рассказ «До 29-го июня», который все комментаторы считают «потерянным».¹ Рассказ предназначался для «Осколков», но ни в этом журнале, ни в каком-либо другом под таким названием напечатан не был. Н. А. Лейкин принимал только короткие рассказы, не более 100 строк. У Чехова получилось гораздо больше, поэтому он решил рассказ в «Осколки» не посылать.

В июне 1883 года он сообщил Н. А. Лейкину: «„До 29-го июня“ написал, но куда не послал. Для Вас длинно». И пиже в том же письме: «Строк в рассказе много. Мерять не умею, а думаю, что 200—250 будет minimum... Сокращать жалко» (стр. 69).

Тем же летом Чехов послал в «Альманах „Стрекозы“» рассказ под названием «Он понял!», но рассказ принят не был. Есть все основания утверждать, что отклоненный рассказ и являлся тем рассказом, который первоначально назывался «До 29-го июня».

Рассказ «До 29-го июня» был, говоря словами Чехова, «по охотничьей части» (стр. 66), в рассказе «Он понял!» речь идет также об охоте, и об охоте несвоевременной, т. е. до положенного срока, до Петрова дня. «В законе сказано, чтобы никто не смел стрелять до Петрова дня», — читаем в рассказе. Петров день приходится на 29 июня. Отсюда и первоначальное заглавие «До 29-го июня». Это заглавие ясно говорит, что «потерянный» рассказ повествовал о нарушении закона, запрещающего охоту раньше Петрова дня. О нарушении этого закона мужиком, стрелявшим болотную птицу «по вдохновению», повествуется и в рассказе «Он понял!». Переменить заглавие Чехова заставила необходимость.

«Вчера мировой судья мне сказывал, — писал он Н. А. Лейкину, — что стрелять возбраняется в „этих краях“ не до 29-го июля, как было ранее, а до 15-го июля... Заглавие не важно. Изменить можно...» (стр. 69). И он изменил его. В новом заглавии не могла быть отражена дата 15 июля как никому неизвестная. Другое дело 29 июня — день, который знали все как начало охоты.

Все эти факты говорят о том, что «До 29-го июня» и «Он понял!» — это один и тот же рассказ. Он был напечатан в журнале «Природа и охота» в ноябре 1883 года за подписью: А. Чехов. Кстати, это был первый рассказ Чехова, подписанный полной фамилией.

Ф. ШУШКОВСКАЯ

ПРЕСЛЕДОВАНИЕ ЦАРСКОЙ ЦЕНЗУРОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ЛЕГАЛЬНЫХ БОЛЬШЕВИСТСКИХ ГАЗЕТАХ И ЖУРНАЛАХ

В период первой русской революции 1905—1907 годов впервые появляются легальные периодические большевистские издания в Петербурге, Москве и во многих городах России. Большевистские журналы и газеты были массовыми и боевыми органами, пропагандировавшими идеи революции и социализма, призывавшими рабочих и крестьян к свержению самодержавия и ликвидации капиталистического строя. Эти издания сыграли огромную роль в сплочении рядов партии и в организации рабочего класса для героической борьбы за новый социалистический строй.

В этом великом деле немалую роль играли художественные произведения, печатавшиеся в большевистских периодических изданиях. Написанные нередко начинающими, неизвестными писателями и поэтами, простыми рабочими, эти произ-

¹ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XIII, Гослитиздат, М., 1948, стр. 430 (далее ссылки на этот том в тексте). Ср. А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 614.

ведения были подчас слабыми в художественном отношении, но они шли из глубины души и звали к борьбе за свободу и счастье народа.

В Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде выявлены новые документы о жестоком преследовании царской цензурой легальной большевистской печати в Петербурге, Москве и в провинции. В большинстве случаев существование этих изданий было недолговечным. Цензурные и полицейские органы закрывали их иногда после выхода нескольких номеров. Например, журнал «Наша мысль» прекратил свое существование на пятом номере, журнал «Работница» — на седьмом номере, газета «Простые речи» — на третьем номере, газета «Рабочая молва» — на первом номере и т. д.

Обнаруженные документы свидетельствуют, что царская цензура всячески преследовала художественные произведения, изображавшие капиталистическую эксплуатацию трудящихся и призывавшие рабочий класс к борьбе за свое освобождение от капиталистического ига.

Так, неоднократно подвергался цензурным репрессиям за напечатание художественных произведений революционного содержания петербургский журнал «Вестник жизни».¹ На 3-й номер этого журнала за 1907 год был наложен арест в связи с опубликованием рассказа В. Янсона «Светило солнце».² Цензор П. И. Воршев в своем докладе Петербургскому комитету по делам печати сообщил, что в этом рассказе говорится о революционном выступлении народных масс, приводятся отрывки из революционных песен, изображается один полк, который в знак солидарности с революционным народом присоединился к нему под оркестровые звуки марсельезы. Подвергся также аресту № 5 этого журнала за напечатание рассказа Ф. Белгазина «На охране». По мнению цензора, автор этого рассказа занимался революционной пропагандой.³

В 1907 году в майском номере (№ 8) профессионального журнала «Вестник золотосеребряников и бронзовщиков»⁴ было помещено стихотворение за подписью «Ш», начинавшееся словами:

Не для цепей, а для мечей
Мы в пекле доменных печей
Железо добываем...

Автор стихотворения утверждал, что рабочий класс силен, что в нем бьется живое сердце; в борьбе за свободу рабочий класс одержит победу над врагом, и на поле битвы будет поднят победный красный флаг. В результате борьбы трудящиеся построят новый свободный мир, в котором «не будет горя и лужды».⁵ За напечатание этого стихотворения на журнал был наложен арест. Такой же участи подвергся № 14 петербургской газеты «Волна»⁶ (11 мая 1906 года), поместившей стихотворение «Дай ответ».⁷

Некоторые журналы и газеты в целях разоблачения капиталистической эксплуатации удачно использовали в публицистических статьях художественные образы, созданные русскими классиками. Так, например, в статье Г. Алексинского «О помолодевшем коняге», напечатанной в журнале «Наша мысль»⁸ (1906, № 3—4), для изображения тяжелого положения крестьян в период первой русской революции использован образ изможденной лошади из сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина «Коняга». Алексинский указывает, что нынешний коняга под влиянием революции 1905 года значительно изменился, «старый издерганный голодный коняга начинает молодеть, новые силы появляются в нем». Автор выражает уверенность, что помолодевший коняга-крестьянин вместе с городским рабочим одержит победу над эксплуататорами и добьется свободы. За опубликование этой статьи на № 3—4 журнала «Наша мысль» был наложен арест, а против редактора журнала возбу-

¹ «Вестник жизни» — легальный большевистский журнал, выходил в Петербурге с 30 марта (12 апреля) 1906 года по сентябрь 1907 года. Всего вышло 20 номеров. В журнале принимал участие В. И. Ленин.

² ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, д. 122, л. 88.

³ Там же, лл. 43—44.

⁴ «Вестник золотосеребряников и бронзовщиков» — двухнедельный журнал. Выходил в Петербурге в 1906—1907 годах.

⁵ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, д. 761, л. 15. В деле сохранился арестованный экземпляр журнала.

⁶ «Волна» — ежедневная большевистская газета, издававшаяся в Петербурге с 26 апреля (9 мая) по 24 мая (6 июня) 1906 года. Вышло 25 номеров. Газету фактически редактировал В. И. Ленин.

⁷ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, д. 119, лл. 23—24.

⁸ «Наша мысль» — еженедельный научный и литературный журнал большевистского направления, выходил в Петербурге в 1906 году. Вышло 5 номеров.

ждено уголовное преследование. В архивном деле об издании журнала сохранился конфискованный экземпляр.⁹

Большое количество цензурных репрессий против легальной большевистской печати наблюдается в годы подъема рабочего движения (1912—1914), особенно с появлением таких изданий, как журнал «Просвещение» и газеты «Звезда» и «Правда», в которых часто печатались художественные произведения и которые существовали более длительное время.

В фонде Главного управления по делам печати и Петербургского комитета по делам печати выявлены документы о преследовании художественных произведений в журнале «Просвещение».¹⁰

Среди материалов журнала внимание цензуры привлекли басни Д. Бедного «Свеча», напечатанная в № 2 за 1913 год, и «Благодетель», напечатанная в № 7—8 за тот же год.

В первой басне Д. Бедный критиковал тех, кто восторгался царским манифестом 17 октября 1905 года, кто, точно шмели, гудел у меда, полагая, что это «Свобода». Но шмели получили «заместо сотенной свечи — копейный огарок». Петербургский комитет по делам печати в своем донесении в Главное управление по делам печати указывал, что в этой басне Д. Бедный подвергает резкой критике царский манифест о Государственной думе. Басня была вырезана из журнала.¹¹ На № 7—8 журнала был наложен арест за напечатание в нем басни Д. Бедного «Благодетель», которая, по заключению Петербургского комитета по делам печати, «призывает к классовой борьбе рабочих с хозяевами».¹²

Этот же журнал (№ 4 за 1914 год) подвергся цензурным преследованиям за опубликование рассказа Вл. Войтинского «Луч света среди ночи». Петербургский комитет по делам печати об этом рассказе высказывался так: «Автор противопоставляет рабочих, как загнанных в нужду бедняков, их богатым хозяевам и власть имущим классам, как врагам и виновникам травли и угнетения рабочих, чем возбуждает в последних враждебное отношение к вышеуказанным классам населения».¹³

Восьмого марта 1914 года вышел первый номер созданного по инициативе В. И. Ленина женского журнала «Работница»,¹⁴ органа Центрального комитета РСДРП (большевиков). 3-й номер этого журнала за 1 апреля подвергся аресту за то, что статьи его призывали женщин «к теснейшему сплочению рядов и к ожесточенной борьбе с хозяевами-фабрикантами», а стихотворение Ильи Володинского «Работнице» звало работниц к революционной борьбе за освобождение от капиталистического ига.¹⁵

Огромную роль в деле укрепления большевистской партии и революционного воспитания масс сыграли газеты «Звезда» и «Правда», часто печатавшие на своих страницах художественные произведения. Значительное количество наиболее важных документов о цензурных преследованиях этих газет опубликовано в сборнике «Большевистская печать в тисках царской цензуры».¹⁶

В 1913 году в Москве издавалась газета «Наш путь».¹⁷ Десятый номер этой газеты за 5 сентября подвергся аресту, в частности за помещение стихотворения «К другу», в котором неизвестный автор призывал к революционной борьбе с царизмом. Цензор Г. Н. Креницын в своем докладе Московскому комитету по делам печати сообщал, что эта газета настолько проникнута революционным духом, что даже рецензия о драме Г. Гейерманса «Гибель „Надежды“» заканчивается призывом смелее бороться за освобождение угнетенного народа. Московский комитет обращал особое внимание на те места рецензии, где говорилось, что шхуна «Надежда» погибла, но не погиб самый мощный корабль, имя которому — марксизм.

⁹ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 16, д. 30, лл. 2—13

¹⁰ «Просвещение» — ежемесячный общественно-политический и литературный журнал. Создан по инициативе В. И. Ленина и издавался в Петербурге с декабря 1911 года. Запрещен в июне 1914 года.

¹¹ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, д. 2421, л. 34.

¹² Там же, лл. 50, 51.

¹³ Там же, лл. 72—73.

¹⁴ Журнал «Работница» издавался в Петербурге с 23 февраля (8 марта) по 26 июня (9 июля) 1914 года. Вышло 7 номеров.

¹⁵ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 10, д. 1237, лл. 10—11.

¹⁶ Большевистская печать в тисках царской цензуры. 1910—1914. Газеты «Звезда», «Правда». Сборник документов. Составители М. Л. Лурье и Л. И. Полянская, Л., 1939.

¹⁷ «Наш путь» — ежедневная легальная большевистская газета, основана по указанию В. И. Ленина, издавалась в Москве с 25 августа (7 сентября) по 12(25) сентября 1913 года. Вышло 16 номеров.

этот корабль крепок. «По бурным волнам, не боясь ни бури, ни рифов, он домчит нас в царство свободы».¹⁸

Большое количество легальных большевистских журналов и газет издавалось в провинциальных городах царской России. В Центральном государственном историческом архиве СССР в Ленинграде выявлены дела о 19 таких изданиях, например о самарской газете «Заря Поволжья», о газетах «Красноярский рабочий», «Пчела» (Псков) и др. Имеется ряд документов о цензурных и судебных репрессиях, направленных против некоторых из этих периодических изданий за напечатание художественных произведений революционного содержания. Так, в 1911 году подвергся репрессиям № 2 журнала «Современная жизнь»¹⁹ за помещение в нем стихотворения «Вперед». На 3-м номере журнал был запрещен.

В 1912 году в Нижнем Новгороде издавалась еженедельная большевистская газета «Поволжская быль». Вышло всего 7 номеров. На последний номер был наложен арест за напечатание стихотворения Соломина «Дубок», по поводу которого нижегородский инспектор по делам печати прокурору Нижегородского окружного суда сообщил, что в нем явно выражен призыв к революции.²⁰

Аресту и судебному преследованию подверглись также некоторые номера большевистского журнала «Заря Поволжья»,²¹ издававшегося в 1914 году в Самаре. Исполняющий обязанности самарского вице-губернатора в своем акте о наложении ареста на № 9 этого журнала указывал, что в стихотворении «Пора знакомая» восхваляется первая русская революция и вместе с этим народ призывается к повой социальной революции.²² Другой его акт составлен на № 14 журнала «Заря Поволжья» за помещение в нем стихотворения «Праздник труда», в котором автор призывал к забастовке в день 1-го мая, к объединению рабочих и низвержению самодержавия. Автор утверждал, что «скоро мощною рукою жизнь иную создадим».²³

Обнаруженные документы царской цензуры, с одной стороны, рассказывают нам о беспощадной борьбе царизма с большевистской печатью и вместе с тем с начинающей пролетарской художественной литературой и, с другой стороны, говорят об использовании художественного оружия на страницах революционных легальных изданий.

И. КОВАЛЕВ

ОБ ОДНОЙ ЦИТАТЕ У М. ГОРЬКОГО

Известно, что Алексей Максимович Горький с юных лет любил книги, которые рассказывали ему «о людях сильной воли, резко очерченного характера; о людях, которые живут иными радостями, страдают иначе, враждуют из-за несогласий крупных». «А вокруг меня, — писал Горький, — мелкие людишки жадничали, завидовали, озлоблялись, дрались и судились...»¹

Однажды в руки мальчика, мечтавшего выбраться из засасывающей среды обывателей, в которой он рос, попала толстая книга с оторванным началом. «... Я стал читать ее, — вспоминал М. Горький в статье «О том, как я учился писать» (1928), — и ничего не понял, кроме рассказа на одной странице о кориле, который предложил простому стрелку звание дворянина, на что стрелок ответил королю стихами:

Ах, дай мне жпть и кончить жизнь свободным селянином.
Отец мой был мужик простой — мужик мне будет сыном.
Ведь славы больше в том, когда наш брат, простолюдин.
Окажется крупней в делах, чем знатный господин».²

Эти «тяжелые» стихи произвели на него сильное впечатление; он списал их в специальную тетрадь, и долгое время они служили будущему писателю «чем-то вроде посоха страннику, а может быть, и щитом, который защищал... от соблазнов и скверноньких поучений мецан — „знатных господ“ той поры».

¹⁸ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 17, д. 144, л. 40.

¹⁹ «Современная жизнь» — легальный большевистский еженедельный общественно-политический журнал, орган Бакинского объединенного комитета РСДРП. Выходил с 26 марта (8 апреля) по 22 апреля (5 мая) 1911 года. Вышло 3 номера.

²⁰ ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 17, д. 515, лл. 4—5.

²¹ «Заря Поволжья» — еженедельный журнал, издавался местной социал-демократической организацией с 18(31) января по 26 июля (8 августа) 1914 года. Вышло 27 номеров.

²² ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 21, д. 1, л. 20.

²³ Там же, лл. 38—39.

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 479.

² Там же, стр. 480.

«Лет через десять, — вспоминал Горький в той же статье, — я узнал, что это стихи из „Комедии о веселом стрелке Джордже Грине и о Робин Гуде“, комедии, написанной в XVI веке предшественником Шекспира — Робертом Грином. Очень обрадовался, узнав это, и еще больше полюбил литературу, издревле верного друга и помощника людям в их трудной жизни».³

Роберт Грин (1558—1593), перу которого принадлежали приводимые М. Горьким стихи, был старшим современником Шекспира, знаменитым в свое время драматургом, писателем, публицистом и поэтом. Стихи, цитируемые Горьким, составляют заключительный монолог героя комедии Джорджа Грина, веселого и отважного сторожа общественных угодий города Векфильда. Джордж Грин — главное действующее лицо очень популярной в конце XVI века комедии Роберта Грина, известной под заглавием «Джордж Грин, Векфильдский полевой сторож», которая была поставлена на сцене в 1593 году, а напечатана спустя шесть лет — в 1599 году. Основной эпизод пьесы повествует о находчивости, силе и смелости простого стрелка (йомена) Джорджа из города Векфильда, который остался верен своему слову даже в самых трудных обстоятельствах.

М. Горький передает название пьесы не совсем точно: «Комедия о веселом стрелке Джордже Грине и о Робин Гуде». В английском издании пьесы имя популярного героя народных преданий не упоминается. Однако «благородный разбойник» действительно появляется в конце пьесы. Объяснение ошибочной передачи названия, вероятно, можно найти в той же толстой книге с оторванным началом.

Что за книга была в руках Горького? Откуда взял он полюбившуюся ему цитату?

Ответ на эти вопросы мы получим, если обратимся к книге немецкого философа и историка Морица Каррьера «Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества». «Толстая книга с оторванным началом» составляла четвертый том этой обширной работы, который был посвящен эпохе Возрождения. Здесь на стр. 358 (русское издание 1874 года) мы находим замечание автора о том, что особенно интересными были последние две пьесы Грина, где «он драматизирует английские народные былины и баллады... Еще свежее и забавнее комедия о Джордже Грине, веселом полевом стрелке в Векфильде, и о Робин Гуде, герое английских народных песен».⁴

Далее приводится тяжеловесное четверостишие, которым стрелок ответил королю на предложение награды, дословно соответствующее тексту цитируемого отрывка в статье М. Горького.

Как видно, и неточность приводимого М. Горьким названия комедии также восходит к разделу работы Каррьера, где он повествует о славной плеяде «университетских умов» — современников Шекспира.

Сочинения М. Каррьера находили отклик в различных слоях русского общества второй половины XIX века. Один из самых его значительных трудов — «Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества», — принадлежавший, по свидетельствам современников, к лучшим сочинениям в европейской литературе по истории искусства и культуры, был написан в период 1863—1873 годов. Почти одновременно появился и его русский перевод, сделанный Е. Ф. Коршем. Вместе с В. Г. Белинским Корш, по отзыву Н. Г. Чернышевского, разделил «честь быть распространителем новых и здравых идей в русской публике».⁵ Евгений Федорович Корш — постоянный член кружка Т. Н. Грановского, который, как известно, посещали А. И. Герцен и Н. П. Огарев, — был близким другом ряда его участников.⁶

И автор, и переводчик работы «Искусство в связи с общим развитием культуры» ставили себе близкие цели: «... изложить ясно и живо благонадежные до-

³ Там же, стр. 480—481.

⁴ Мориц Каррьер. Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества, т. 4. М., 1874, стр. 358—360.

⁵ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат. М., 1947, стр. 223.

⁶ Е. Ф. Корш принимал участие в создании, редактировании и распространении ряда известных русских периодических изданий, в частности некрасовского «Современника». Эстетическому вкусу Е. Корша доверял И. С. Тургенев, советуясь с ним о вариантах романа «Рудин» (см. об этом: Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, 1939, стр. 738). О Е. Корше есть интересные страницы в воспоминаниях современников (см.: И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Гослитиздат, 1950; П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки. Собрание статей и заметок. отдел третий. СПб., 1831).

бытки научных разысканий для обширнейшего круга людей с общим образованием». ⁷ Иными словами, книга предназначалась для широких читательских кругов, интерес которых к литературе подобного рода усилился к концу прошлого столетия.

Не останавливаясь на достоинствах и недостатках книги Морица Каррьера, скажем только, что в ней давался свод достижений мировой культуры в области общественной мысли, литературы, живописи, архитектуры, скульптуры и музыки, причем исследовались страны Востока и Запада.

Корш явился своеобразным интерпретатором Каррьера: обращают на себя внимание его комментарии, где часто, вопреки автору, он отстаивает свои убеждения, нередко довольно смелые по тому времени. Появление третьего тома труда под общим заглавием «Средние века» вызвало «дело статского советника Е. Ф. Корша, обвиняемого в нарушении законов о печатании». Цензурный комитет, не имея другого повода придаться к смелому и не совсем соответствующему «официальной» прессе труду Каррьера, начал преследование переводчика за то, что он якобы перевел «пантеистическое» сочинение и допустил отклонение от неизбывных истин. Е. Ф. Корш подвергся штрафу, а третий том работы Каррьера в русском переводе вышел с цензурными изъятиями (1874).

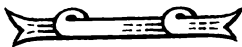
Этот эпизод возбудил интерес к книге в передовой среде; весть об этом дошла и до находившегося далеко от «обеих столиц» Н. Г. Чернышевского. «Один из моих здешних знакомых, — писал Чернышевский И. И. Барышеву, — имеющий и усердно изучающий изданную К. Т-м в переводе Е. Ф. Корша книгу Каррьера „Искусство в связи“ и т. д., слышал, что был напечатан без выпусков 3-й том этого издания и что цензура потребовала выпусков некоторых мест... но что сохранились... экземпляры 3-го тома, полные. Если да и если можно, то пришлите на мое имя такой экземпляр».⁸

Сочинение Каррьера интересно также тем, что он отвел большое место народному творчеству. В этой связи представляется значительным тот факт, что спустя много лет, вспоминая свою безрадостную юность и первых друзей — книги Горький вновь обращается к народной, жизненной и оптимистической комедии Р. Грина, которая даже в изложении Каррьера произвела на него впечатление бодрости и наполнила «молодое воображение движущей силой, как попутный ветер наполняет парус».

Горькому бесспорно была близка пьеса из жизни простых людей, рисующая их суровый труд, простой героизм и вечное чувство юмора, не покидающее народных любимцев даже в самые трудные времена. Свою любовь к героям «бедных и незначительных людей» М. Горький сохранил на всю жизнь. По-видимому, вспоминал он о комедии Р. Грина и тогда, когда намечал издать цикл о Робине Гуде во «Всемирной литературе».

К тому времени, когда М. Горький мог серьезно и сознательно изучать историю литературы, в его распоряжении был обращавшийся в русской читательской среде сборник Н. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах», где рядом с переводами ведущих писателей елизаветинской Англии конца XVI столетия печатались лучшие образцы английского фольклора и литературы. Горькому была хорошо знакома «Всеобщая история литературы» под редакцией В. Корша и А. Кирпичникова, которую он рекомендовал в письмах к П. Максимову как пособие по изучению истории литературы Запада и где также было напечатано прозаическое изложение пьесы Грина. Теперь мы можем причислить и сочинение М. Каррьера к тому обширному кругу работ и различных источников, в которых М. Горький черпал свое поражающее современников знание литературы.

Э. РУСИНОВА



⁷ Мориц Каррьер, ук. соч., т. II, 1871, стр. V.

⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XV, 1950, стр. 831

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. ДОЛНИНА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АРАБСКИХ СТРАНАХ

История русско-арабских литературных отношений начинается на рубеже XIX—XX веков.¹ Основная заслуга в освещении этой истории принадлежит академику И. Ю. Крачковскому, который интересовался ею на протяжении всей своей творческой деятельности и посвятил ей ряд специальных работ.²

За последние годы с ростом и расширением культурного обмена Советского Союза с Арабским Востоком наши библиотеки обогатились большим количеством нового материала. Однако и в настоящее время дать полный обзор переводов произведений русских писателей на арабский язык невозможно, так как на Арабском Востоке не существует специальных библиографических работ, касающихся переводов произведений русских писателей, за исключением весьма важного для нас, но, к сожалению, очень неполного и несовершенного списка, составленного в 1947 году Юсуфом Дагером, хранителем Национальной библиотеки в Бейруте.

Ниже речь пойдет о знакомстве арабов с русской литературой в период второй мировой войны и в послевоенные годы. Однако следует остановиться на некоторых моментах истории арабских переводов русских писателей, которым по тем или иным причинам И. Ю. Крачковский не уделил достаточного внимания.

1

В первые годы XX века наибольшей популярностью в арабских странах пользовался Толстой, причем не столько как художник, сколько как мыслитель и проповедник. Разумеется, главным, что привлекало в Толстом, был его гневный протест против угнетения человека человеком, критика эксплуатации, раскрытие противоречий между богатством и нищетой. Религиозная же сторона его учения только способствовала распространению проповеди Толстого в массах, политически недостаточно зрелых.

Творчество Толстого находит отклик у известных арабских литераторов. Прогрессивный ливанский писатель ар-Рейхани посвящает Толстому одну из своих статей, а египтянин Мустафа аль-Манфалути помещает в сборнике «Взгляды» свое «Письмо к Толстому». Элегии на смерть Толстого создали крупнейшие египетские поэты Ахмед Шауки и Хафиз Ибрахим.

Следующим после Толстого в смысле популярности на Арабском Востоке в начале века был А. П. Чехов, известный тогда почти исключительно своими ранними произведениями.³ Пушкин, Гоголь, Достоевский, Горький представлены единичными переводами. Интересно отметить, что арабы с самого начала правильно восприняли Горького как писателя революционного.⁴

Если говорить о качестве этих первых переводов, то необходимо принять во внимание общий уровень развития арабской литературы, едва начавшей в те годы освобождаться от средневековых традиций. Ни о каких принципах точности, адекватности перевода, ни о какой передаче «национального своеобразия подлинника» вопрос тогда не ставился. Заглавия переводимых произведений изменялись до неузнаваемости. Так, «Князь Серебряный» в арабском переводе назывался «Ужасы

¹ Если не считать двух почти одновременных переводов басен Крылова, сделанных в 60-х годах прошлого века и в арабских странах, вероятно, неизвестных. См.: И. Ю. Крачковский, Избранные сочинения, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 150—164, 317—325 (далее: И. Ю. Крачковский).

² Статьи разных лет, посвященные этой теме, собраны в т. III «Избранных сочинений» акад. И. Ю. Крачковского (раздел «Русско-арабские литературные связи», стр. 267—332).

³ О первых переводах Чехова и об отношении к нему на Арабском Востоке см.: И. Ю. Крачковский, стр. 312—314.

⁴ О первых переводах из Горького см. там же, стр. 276—281.

деспотизма», сборник рассказов Л. Н. Толстого — «Чудеса фантазии» и т. п. Иногда произвольно менялись на арабские имена героев. Например, в переводе чеховского рассказа «Интеллигентное бревно» (сборник «Тайная беседа», пер. Антун Баллап, Хомс, 1913) Алексей Елисейч Помоев превратился в Абдаллаха Самджуна. Петр Сергеевич — в Фаузи Эфенди, Агашка в Сельму и т. д. Переводчики постоянно опускали специфически русские детали, иногда, очевидно, им самим непонятные: например, в том же «Интеллигентном бревне» у Баллана «жаренные карасы» превратились в «изысканные кушанья», из перевода рассказа Толстого «Как чертенок краешку выкупал» (в том же сборнике) исчезли «соха», «сволока» и т. п.

Переводчики этих лет стремились как можно лучше «украсить» перевод, приблизить его по возможности к привычному для арабов классическому литературному стилю. Так появляются чисто арабские обороты речи в переводе рассказа Чехова «Пари», сделанном сирийцем Ибрахимом Джабиром (сб. «Дружеская жемчужина в драгоценных рассказах», б. м., 1905): банкир «ударяет по голове рукою сокрушения»; египетский переводчик Толстого аль-Ханиджи (сб. «Чудеса фантазии», Каир, 1919) вместо «рассердился дьявол» переводит: «вскипел котел его злобы». Кроме того, часто добавляются отсутствующие в русском тексте постоянные эпитеты: если в подлиннике луч света — то в переводе он, конечно, «яркий»,⁵ если «игло», то «тяжкое», если «кровь», то уж обязательно «невинно пролитая», если «свобода», то «прекрасная». Соблюдается в большинстве переводов и такое требование «хорошего стиля», как употребление парных синонимов. Например, у Горького («Прекрасная Франция») говорится о политике, что она «скучна», в переводе — «скудна и раздражающа»; в подлиннике «всегда» — в переводе «всегда и вечно» и т. д.

Многие переводчики сознательно изменяли и содержание текста — выбрасывали существенные части, с которыми они были не согласны, приписывали русскому писателю те или иные собственные идеи. Так, переводчик Чехова Антун Баллап, переводя сценку «О вреде табака», смягчил все звучащие в ней трагические нотки, стараясь, чтобы этот монолог был только смешным, не больше.

Селим Кубейн, один из первых выпускников Назаретской семинарии, представитель прогрессивной, настроенной антиимпериалистически арабской интеллигенции, перевода «Крейцерову сонату» Толстого, переделал ее так, что в повести вместо проповеди христианского идеала целомудрия ставились практические вопросы освобождения и просвещения арабской женщины.⁶

Следует отметить, что другой переводчик Толстого, Рашид Ха'дад, при переводе «Воскресения» тоже сделал особый акцент на вопросе о положении женщины и женском воспитании. Это не случайно: женский вопрос был в ту пору одним из самых актуальных на Арабском Востоке. Авторитетом Толстого арабские борцы за освобождение женщины подкрепляли свои идеологические позиции.

2

Великая Октябрьская революция возбудила новый интерес к русской литературе. Однако арабские страны — в то время полуколонии и мандатные территории империалистических государств — почти не имели контактов с нашей страной. Произведения русских писателей по большей части переводились с английских или французских переводов. Чрезвычайно характерно и то, что до Великой Отечественной войны не было переведено ни одного произведения советских писателей, кроме Горького, который был представлен в арабских переводах этих лет почти исключительно дореволюционным творчеством.

В этот период особенно большую роль в арабской литературе играет Чехов. Очевидно, это связано с тем, что, как это неоднократно отмечалось всеми исследователями, наиболее распространенным из всех новых жанров на Арабском Востоке была новелла. Достаточно сказать, что, судя по списку Дагера, только один египетский литературный журнал («ар-Ривайа» — «Рассказ»), основанный в 1937 году, за первые два года своего существования напечатал одновременно с новеллами Мопассана, Мериме и других писателей Запада около двадцати переводов рассказов русских писателей, среди которых главное место занимает Чехов («Человек в футляре», «Страшная ночь», «Рассказ без конца», «Любовь», «Дуэль», «Нервы» и др.).

Кроме того, журнал печатает переводы из Пушкина («Кирджали»),⁷ Достоевского («Мальчик у Христа на елке»), Тургенева («Живые мощи», «Уездный ле-

⁵ Этот и последующий примеры взяты из книги памфлетов Горького в переводе Селима Кубейна (Каир, 1907).

⁶ На связь перевода «Крейцеровой сонаты» с борьбой за освобождение арабской женщины указывал в свое время И. Ю. Крачковский (стр. 134).

⁷ Более или менее полную библиографию переводов произведений Пушкина в этот период см. в нашей работе «Арап Петра Великого» и «Барышня-крестьянка»

карь»), Горького («В степи»), Толстого («Упустишь огонь — не потушишь», «Корней Васильев» и др.), Куприна («Леночка»), и, наконец, Чирикова («Цензор», «Фауст», «Колдунья» и др.).

Среди других журналов, уделявших особое внимание русской литературе, можно отметить каирский еженедельник «ас-Сийаса» («Политика»), выходивший под редакцией Мухаммеда Хусейна Хайкаля. Здесь, главным образом в 20-х годах, печатаются рассказы Тургенева («Уездный лекарь»), Короленко («Старый звонарь»), Чехова («Скучная история»), Чирикова («Обостренные отношения»), Горького («Болесь») и др. Помещались переводы русской литературы в египетских журналах «ас-Сакафа» («Культура»), «ар-Рисала» («Сообщение»), в журнале Селима Кобейна «аль-Иха» («Братство»), в сирийском журнале «аль-Хадис» («Рассказ») и др.

Появляются переводы произведений русских писателей и в Ираке: в 1936 году в Басре выходит «Сборник рассказов из современной литературы», часть которых, как указывает переводчик, принадлежит Чехову.

На выбор произведений для перевода могло влиять большое внимание арабских писателей к женскому вопросу. Этим, вероятно, объясняется особый интерес к таким романам Толстого, как «Анна Каренина» и «Семейное счастье», каждый из которых был переведен дважды, и к рассказу Горького «Болесь», известному арабам также в двух переводах, почти одновременных (1927 и 1930). Чрезвычайно любопытны с этой точки зрения переводы известного уже нам Селима Кобейна, который в 20-х годах перевел «Арапа Петра Великого» и «Барышня-крестьянку» Пушкина и «Песнь торжествующей любви» Тургенева (приложение к журналу «аль-Ила»). Переводчик в соответствии со своими взглядами на женский вопрос приделал к повести «Арап Петра Великого» концовку, содержащую описание счастливого брака Ибрагима и Наташи, вышедшей за него не только по воле родителей, но и по собственной склонности.⁸

Переводятся в эти годы крупные произведения Достоевского: «Преступление и наказание», «Вечный муж» и отрывки из «Униженных и оскорбленных» — в Египте, «Братья Карамазовы» — в Сирии, «Неточка Незванова» — в Ливане. Известные арабские писатели (Анвар Шауль, Халиль Таки ад-дин и др.) обращаются к творчеству Горького.

Этот период истории русско-арабских литературных связей богаче других представлен библиографией, но скуднее других — наличным конкретным материалом. Однако представление о том, в каком виде попадали тогда перечисленные выше произведения русских писателей в арабскую литературу, можно составить. Мы встретим здесь и «по старинке» сделанные вольные переводы, как например работы Селима Кобейна или перевод «Шинели» Гоголя, превращенной в веселый анекдот.⁹ Мы столкнемся и с краткими изложениями произведений крупнейших русских писателей, напечатанными в таких известных египетских журналах, как «аль-Хилаль» («Полумесяц») и «аль-Муктатаф» («Сборник»); подобной операции подверглись, например, «Пиковая дама» и «Власть тьмы». Мы встретим и такие удивительные вещи, как мистификация (или заблуждение?). Так, в сборнике «Избранные произведения из мировой любовной поэзии» (Каир, изд. журнала «аль-Хилаль», 1938) были помещены стихи якобы Пушкина и Лермонтова, на самом деле ничего с ними общего не имеющие, а в вышедшем в том же издательстве сборнике «Десять рассказов писателей мира» оказался приписанный Горькому рассказ «В бурную ночь», весь проникнутый мистическими настроениями.

Но в то же время можно наблюдать, как с ростом и укреплением реализма в арабской литературе развивается и понятие о переводе. Именно в эти годы возникает стремление передать на арабском языке все произведение полностью, как оно написано автором. Так, например, в предисловии к переводу повести Достоевского «Вечный муж» переводчики заявляли, что они стремились «к предельной точности перевода, сохраняя эту точность в передаче не только смысла, но и стиля».

В эти годы мы еще не знаем отдельных монографий о русских писателях; небольшие же журнальные статьи, как например Халима Матри о Пушкине («аль-Муктатаф» (1937, март), или статьи о Горьком в египетской газете «аль-Ахрам» или предисловие Мухаммеда Лутфи Джума к «Вечному мужу», изобилуют ошибками в передаче имен, неточностями в датах и отдельных оценках, вплоть до утверждения, что Пушкин был «поборником социализма», Достоевский «был склонен к нигилизму и в своих книгах часто нападал на либералов», а социальные прин-

Пушкина на арабском языке» (сб. «Памяти академика И. Ю. Крачковского», Изд. ЛГУ, 1958, стр. 64—65).

⁸ А. А. Долина. «Арап Петра Великого» и «Барышня-крестьянка» Пушкина на арабском языке, стр. 63—72.

⁹ А. А. Долина. Гоголь в арабской литературе. Сб. «Гоголь. Статьи и материалы», Изд. ЛГУ, 1954, стр. 333—338.

ципы Горького складывались под влиянием «1001 ночи»! От подобного рода статей выгодно отличаются работы о Горьком в журнале «ат-Талиа», стоящие, как это отмечено И. Ю. Крачковским,¹⁰ на достаточно высоком уровне.

3

В суровые годы второй мировой войны, когда территория арабских стран нередко оказывалась театром военных действий, трудно было ожидать сколько-нибудь планомерной работы по ознакомлению арабских читателей с русской литературой. Поистине героическую роль сыграл здесь журнал «ат-Тарик» («Путь»), орган «Лиги борьбы с нацизмом и фашизмом в Сирии и Ливане», созданный в декабре 1941 года по инициативе известного прогрессивного писателя Омара Фахури.¹¹

«Ат-Тарик» сплотил вокруг себя все демократические литературные силы Сирии и Ливана; в нем сотрудничали также и прогрессивные писатели Египта, Ирака и других арабских стран. Этот журнал в годы войны вел антифашистскую пропаганду и знакомил читателей с жизнью и борьбой советского народа. Здесь впервые начали печататься рассказы и статьи советских писателей, разумеется, почти исключительно посвященные войне.

«Ат-Тарик» помещает в годы войны очерки и статьи И. Эренбурга, фронтовые корреспонденции Б. Полевого, рассказы Н. Тихонова («Мать», «Поединок», «Новый человек»), М. Шолохова («Наука ненависти»), Л. Соболева («Парикмахер Лео-нард»), Б. Горбатова (из «Писем товарищу»), В. Гроссмана («Жизнь») и др. По большей части переводы снабжены предисловиями о жизни и творчестве автора, в которых подчеркивается связь советских писателей с народом, их патриотизм и общественная деятельность.¹² Все эти материалы как нельзя лучше соответствовали общей боевой антифашистской направленности журнала и играли свою роль в той борьбе за идейную демократическую литературу, которую «ат-Тарик» начал в годы войны и упорно и последовательно проводил в дальнейшем.

Русской классической литературе «ат-Тарик» уделял сравнительно мало внимания. Мы встретим здесь несколько статей, посвященных юбилейным датам (столетию со дня рождения Успенского, столетию со дня смерти Крылова, сорокалетию со дня смерти Чехова и др.), материал которых почерпнут главным образом из советских источников.

Следует отметить значительный факт, относящийся к военному времени, — перевод повести Горького «Мать».¹³ В послесловии ко II тому переводчики оценивают книгу как «мировой бессмертный памятник из творений мирового бессмертного писателя» и сообщают, что тираж (1200 экземпляров) I тома был распродан полностью за три недели.

Другая важная работа, предпринятая в годы войны, — это книга Хасана Махмуда, посвященная Достоевскому (серия «Читай!», Каир, 1943). По сути дела, это первая известная нам серьезная арабская работа о русском писателе (хотя в ней и есть кое-какие неточности и ошибочные оценки). Автор ее сделал попытку критически осмыслить творчество Достоевского, показав сильные и слабые стороны писателя.

К концу второй мировой войны, когда победа Советского Союза и его союзников была уже решена и симпатии к нашей стране получили небывалое распространение в самых широких общественных кругах, материалы по русской литературе начинают появляться в журналах и издательствах самых различных направлений.

В 1945 году в умеренно либеральном «аль-Муктатафе» были помещены статьи о Пушкине, Чехове, Толстом (правда, достаточно схематичные) и рассказ Б. Горбатова, ливаиский альманах «Шахразад» напечатал «Камни Севастополя» Л. Соболева и «Сон» И. Тургенева, каирское издательство «Знания» выпустило книжку

¹⁰ И. Ю. Крачковский, стр. 295—297.

¹¹ Об этом журнале см. также: И. Ю. Крачковский, стр. 352—364; А. Долинина. Путь борьбы за мир. «Звезда», 1951, № 2, стр. 173—176; Д. Юсупов. Журнал «ат-Тарик» в борьбе за прогрессивную реалистическую арабскую литературу. «Краткие сообщения Института востоковедения», т. XVII, М., 1955, стр. 49—52.

¹² А. А. Долинина. Шолохов в Сирии и Ливане. В кн.: Михаил Шолохов. Сборник статей, Изд. ЛГУ, 1956.

¹³ Книга вышла в Багдаде в двух томах в 1941—1942 годах. Перевод сделан по первой редакции романа, изданной на английском языке в Нью-Йорке в 1907 году, и воспроизводит эту редакцию довольно точно. Дагер указывает на существование еще одного перевода «Матери», сделанного группой литераторов из журнала «ат-Талиа». О дамасском переводе этой повести см.: И. Ю. Крачковский, стр. 291.

о Пушкине (в серии «Читай!») и сборник русских рассказов, издательство «Возрождение Египта» — «Мою жизнь» Чехова, а издательство журнала «аль-Катиб аль-Мисри» («Египетский писатель») — «Первую любовь» Тургенева и «Игрока» Достоевского. Правда, некоторые из этих изданий весьма далеки от совершенства. Так, каирский сборник «Русские рассказы», на две трети составленный из рассказов Чехова,¹⁴ был выпущен в аляповатой обложке, на которой изображен веселенький мужичок с балалайкой и лихо отплясывающая баба в сарафане. Переводчик своим стремлением к «украшению стиля» искажал до неузнаваемости произведения русских писателей, совершенно уничтожив все реалистические черты.¹⁵

С удивлением прочел бы русский читатель и такую рекламу на обложке романа И. С. Тургенева «Новь» (переводчик Аббас Хафиз, Каир, 1945): «Любовный роман, описывающий большевистскую революцию, ее победы над приверженцами царизма и героизм русской женщины, а также содержащий полное описание храброй русской армии, удивительными победами которой над немецкими войсками во второй мировой войне восхищен весь мир».

Переводчик «Нови» заявляет в предисловии, что романы Тургенева явились первыми семенами, из которых вырос коммунизм (!), а в самом переводе изо всех сил стремится революционизировать и Нежданова, и Соломина, и даже «летучего пропагандиста» Кислякова, опуская при этом все даты, очевидно чтобы приблизить роман к современности.

Но, разумеется, важны не подобные «сенсационные» книжки. Будем помнить, что именно в 40-е годы вышел полный перевод горьковской «Матери», были написаны первые серьезные монографии о классиках XIX века и арабские читатели впервые познакомились с советской литературой.

4

В конце 40-х годов, когда начинается «холодная война» против стран демократического лагеря, журнал «ат-Тарик» по-прежнему продолжает пропагандировать советскую литературу.

Наибольшее внимание журнал уделяет Горькому, которому посвящается в эти годы целый ряд статей: «Горький и человек» Кадри Каладжи (1946, № 14), «Максим Горький — революционер» Мориса Камиля (1947, № 5—6), редакционная статья «Максим Горький — величайший поэт пролетариата» (1950, № 7—8) и др. Уже по заголовкам статей видно, чего ищут их авторы в жизни и творчестве Горького. Очень подробно рассказывается о трудном жизненном пути и революционной борьбе писателя, о его вере в человека и оптимистическом взгляде на жизнь, о его революционном романтизме и гуманизме.

«Ат-Тарик» печатает также отрывки из повести «Мать» (1948, № 10—11). В специальном номере, посвященном 12-й годовщине со дня смерти Горького (1948, № 6—7), с его портретом на обложке, напечатаны переводы «Песни о Буревестнике» и «Утра». «Ат-Тарик» помещает и публицистические произведения Горького: обращение к женщинам в день 8 марта (1950, № 3), ответ европейскому журналисту (май 1931 года) на вопрос о том, «что происходит в Советском Союзе? Есть ли недовольные среди рабочих и крестьян Советского Союза?» (1950, № 2). Особенно важен перевод этого ответа в послевоенные годы, когда буржуазная печать вновь начинает гнусно клеветать на Советскую страну.

Большое политическое значение приобретает перевод знаменитого памфлета Горького «Город Желтого Дьявола» (1949, № 3—4), напечатанный рядом с воззванием против подписания агрессивного средиземноморского пакта.

В 1947—1948 годах «ат-Тарик» помещает подробные рецензии на «Молодую гвардию» Фадеева и «Повесть о настоящем человеке» Полевого (в 1951 году сокращенный перевод повести вышел отдельным изданием в издательстве «ат-Тарика»); в 1949 году — рецензию на «Звезду» Казакевича, незадолго до того переведенную одним из сотрудников журнала. Отдельными изданиями «ат-Тарик» выпускает книжку И. Эренбурга об Америке, сборник рассказов советских писателей — Л. Соболева, Н. Тихонова, К. Паустовского, В. Василевской. В 1948 году «ат-Тарик» помещает отрывок из «Записок партизана» П. Игнатова; в 1950 году «Записки» печатаются в журнале почти целиком, из номера в номер, а в 1953 году выходят отдельным изданием.

¹⁴ Кроме Чехова, в сборник входят два рассказа Горького и по одному — Пушкина, Тургенева и Достоевского.

¹⁵ Пример анализа перевода одного из рассказов этого сборника («Уездный лекарь» Тургенева) см.: А. А. Долинина. «Записки охотника» на арабском языке. Сб. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Статьи и материалы, Орел, 1955, стр. 369—370.

«Ат-Тарик» помещает также большую статью А. Фадеева о социалистическом реализме (1949, № 9): по мысли редакции журнала, чтобы учиться у советских писателей, нужно понять основной принцип социалистического искусства.

«Ат-Тарик» обращается и к классическому наследию русской литературы. В журнале печатаются статьи и материалы к юбилейным датам: в 1948 году — о Белинском, в 1949 году — о Радищеве, Лермонтове, Пушкине (выпущена даже специальная книжка, посвященная пушкинскому юбилею),¹⁶ в 1951 году — о Толстом, в 1952 году — о Гоголе. Во всех статьях подчеркивается высокая идейность великих русских писателей, их горячая любовь к родине и своему народу, гуманизм, вера в светлое будущее.

Что же касается переводов произведений русских писателей, печатавшихся в конце 40-х — начале 50-х годов помимо «ат-Тарика», то нам известны переводы из Чехова: «Рассказ неизвестного человека» (Каир, 1947), «Вишневый сад» (Каир, 1948); перевод «Исповеди» Л. Н. Толстого (Каир, 1947); сборник рассказов русских писателей (Каир, 1948). В издательстве «Послание» выходит книга Махмуда аль-Хафифа о Толстом (1948). Издательство «Знания» (серия «Читай!») выпускает биографию Пушкина, книги «Толстой» Хасана Махмуда и «Чехов» Неджати Сидки; последняя, кроме биографии Чехова, содержит перевод четырех его одноактных комедий («Лебединая песня», «Медведь» и др.) и шести рассказов («Письмо к ученому соседу», «Спать хочется», «Ванька» и др.).

В Дамаске ученый и общественный деятель Камиль Айд издал в 1947 году книжку «Омар Фахури и Максим Горький».

Из иракских переводов нам известны только «Падение Парижа» И. Эренбурга (Багдад, б. г.), «Отцы и дети» Тургенева (Багдад, 1950) и сборник «Четыре рассказа из мировой литературы» (Багдад, 1946),¹⁷ в предисловии к которому выдвигаются принципы реалистической литературы, связанной с жизнью народа.

В конце 40-х годов господствующей становится тенденция к созданию полного перевода, без каких бы то ни было пропусков, добавлений, искажений или украшений. На первых порах это никак не формулируется теоретически, но ощущается постоянно. Почти все переводы и в этот период сделаны не с русского языка непосредственно, а с французского или английского (исключение составляют переводы Неджати Сидки в книжке «Чехов»), что, разумеется, влечет за собой неизбежные переводческие недоразумения, а главное — делает невозможной сколь-нибудь точную передачу особенностей языка и стиля подлинника. Переводы, сделанные непосредственно с подлинника, также не передают полностью все оттенки языка писателя, особенно прямой речи, потому что переводчики пользуются исключительно классическим арабским языком.¹⁸

5

С 1952 года переводческая деятельность в арабских странах начинает принимать планомерный характер, различные издательства выпускают переводы большими сериями. Наибольшая заслуга здесь принадлежит дамасскому издательству «Арабское пробуждение», выпустившему в 1954—1955 годах серию «Шедевры мировой литературы», в которой 20 названий из 30 приходится на долю русской литературы. В серию входят: сочинения Пушкина («Капитанская дочка»), Гоголя («Мертвые души»), Толстого («Война и мир»), Достоевского («Нечотка Незванова», «Братья Карамазовы»), «Преступление и наказание», «Записки из Мертвого дома»), Чехова (два тома рассказов). Восемь томов занимают произведения Горького: «Мать», «В людях», «Исповедь», «Жизнь Клима Самгина», пьесы («На дне», «Враги», «Егор Булычов и другие»), рассказы (два тома, один из которых включает также поэму «Девушка и смерть»), переписка с Чеховым.

Из произведений современных писателей в серии напечатаны «Падение Парижа» и «Буря» И. Эренбурга, «Молодая гвардия» А. Фадеева и сборник рассказов советских писателей.

Это же издательство выпускает в 50-х годах еще две книги Горького — «В Америке» («Город Желтого Дьявола», «Царство скуки», «Моб») и сборник ранних произведений («Двадцать шесть и одна», «Макар Чудра», «Старуха Изергиль»), «Непокоренные» Б. Горбатова и книгу Фуада Айюба о Лермонтове.¹⁹ Кроме того, в Си-

¹⁶ Поэт России Пушкин. Изд. «ат-Тарик», Бейрут, 1949. (Арабские названия книг приводятся в русском переводе).

¹⁷ «Болото» Куприна, «В степи» Горького, «Шинель» Гоголя, «Корней Васильев» Толстого.

¹⁸ Есть сведения, что в Египте недавно переведена на египетский диалект и поставлена на сцене драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» («Иностранная литература», 1958, № 4, стр. 280). Ни самого перевода, ни каких бы то ни было рецензий на эту постановку мы не имеем.

¹⁹ Фуад А й ю б. Лермонтов — второй поэт России. [Дамаск], 1953. Книга содержит биографию поэта и небольшую подборку стихов (в прозаическом переводе).

рии изданы сборник рассказов Н. Тихонова и «Разгром» А. Фадеева. В 1958 году, по сообщению дамасской газеты «ан-Нур», вышел в свет еще целый ряд новых переводов: «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Слепой музыкант» В. Г. Короленко, «Три сестры» и «Дядя Ваня» А. П. Чехова.²⁰

Много сделали для ознакомления арабских стран с русской литературой и бейрутские издательства. Так, издательство «Знания для миллионов» выпускает в 1953—1954 годах серию «Сокровища мировой гуманистической литературы», в состав которой входят переводы из Горького («Дело Артамоновых»), «Двадцать шесть и одна», «Сказки об Италии») и «Моя жизнь» Чехова; в 1955—1956 годах печатаются «Шинель» и «Портрет» Гоголя. Издательство «Перо» издает «Ревизора» Н. В. Гоголя, небольшой сборник рассказов М. Горького, серию сборников «Завтрашние рассказы», в состав которых входят и произведения советских писателей. Издательство «Бейрут» выпускает в эти же годы серию «Гуманистические рассказы», в которой мы найдем произведения М. Горького — «Фома Гордеев», «Рождение человека» (сборник рассказов) и «В людях», «Воскресение» Л. Толстого, «Бедные люди» Ф. Достоевского. Серия открывается сборником русских рассказов.

Издательство «Новая мысль», выпустившее в 1954 году «Степное солнце» П. Павленко и «Жизнь» В. Гроссмана, сообщает читателям о выходе в свет «Непокоренных» Б. Горбатова, «Северной Авроры» Н. Никитина и сборника рассказов советских писателей «Одесский парикмахер»,²¹ а также обещает издание перевода «Молодой гвардии».

Переводы произведений советской литературы предпринимает в последние годы и издательство, носящее имя известного философа аль-Фараби. Здесь выпущены: «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Подпольный обком действует» А. Федорова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Жатва» Г. Николаевой.

Из египетских переводов можно отметить перевод книги «Танкер „Дербент“» Ю. Крымова и «Матери» М. Горького, комедии И. С. Тургенева «Нахлебник» (в сборнике пьес европейских авторов, Каир, 1957) и рассказов «Чужая жена и муж под кроватью» Ф. Достоевского и «Много ли человеку земли нужно» Л. Толстого в сборнике переводных рассказов (Каир, б. г.). По сообщению журнала «ар-Рисала аль-джадида» («Новое послание»), египетское издательство «Собеседник» выпустило в 1958 году перевод «Войны и мира» Л. Н. Толстого в четырех томах.²² Следует упомянуть также две книжки из известной нам уже серии «Читай!»: «Горький» Неджати Сидки (1956) и «Заметки о русской литературе» Махира Насима (1958). Последняя книга интересна тем, что автор рассматривает здесь творчество писателей, которые обычно не привлекают внимание арабских авторов, — Успенского, Гаршина, Надсона, Лескова, Салтыкова-Щедрина, Фета и др.²³

Часто встречаются материалы, связанные с русской литературой, в различных журналах, на «литературных страницах» газет. Наибольшей активностью в этом отношении отличается прогрессивный бейрутский журнал «ас-Сакафа аль-ватанийя» («Национальная культура»), выходящий с 1952 года. Здесь печатаются юбилейные статьи (часто в переводе с русского), переводы отдельных рассказов, много рецензий. Среди наиболее интересных переводов последних лет отметим «Чук и Гек» Гайдара (1954, № 5) и отрывки из пьесы «Баня» В. Маяковского (1958, № 2).

Все выходящие теперь переводы снабжаются большим количеством подстрочных примечаний, касающихся имен, исторических событий, деталей русского быта («русская печка», «ямщик» и т. п.) или комических деталей (особенно в переводе «Бани» В. Маяковского). Некоторые книги иллюстрируются («Мать», «Дело Артамоновых», «Фома Гордеев», «Война и мир» и др.).

Все больше и больше за последние годы переводится драматических произведений, причем не только классиков XIX века (Чехов, Тургенев), но и Горького, переводится, как указывалось выше, трудная в языковом отношении «Баня» Маяковского, со многими «потерями», разумеется.

Особо следует сказать о переводах поэзии. В предыдущие годы имелось лишь незначительное число подстрочных прозаических переводов, выполненных исследователями творчества того или иного поэта. Теперь мы встречаемся с попытками создания поэтических переводов русских стихов арабскими поэтами-профессионалами. Это связано, очевидно, с развитием в арабской поэзии свобод-

²⁰ «Иностранная литература», 1958, № 12, стр. 308.

²¹ «Парикмахер Леонард» Л. Соболева и другие рассказы советских писателей.

²² «Иностранная литература», 1958, № 12, стр. 308.

²³ К сожалению, книга изобилует неточностями в передаче русских имен и не лишена фактических ошибок, иногда очень грубых (например, Махир Насим ставит в один ряд с Златовратским, Карониным, Слепцовым и другими реакционного писателя Болеслава Маркевича).

ного и тонического стиха и все большим отходом от мертвых средневековых традиций. В 1957 году в Дамаске выходит сборник стихов С. Шипачева в переводе Ахмеда Сулеймана Ахмеда; другой сирийский поэт, Насух аль-Фахури, печатает на страницах журнала «ас-Сакафа аль-ватанийя» (1955, № 3, стр. 13—15) перевод гл. 19 поэмы В. Маяковского «Хорошо!», выполненный на основании французского перевода Эльзы Триоле. Насух аль Фахури использует тонический белый стих, стараясь сохранить ритмику подлинника (вернее, французского перевода).

Отметим, что в последние годы арабские переводчики впервые обращаются к произведениям советских писателей, рассказывающим о мирной жизни Советского Союза. Однако на первом плане стоят все же по-прежнему произведения о Великой Отечественной войне: так, нам известны три перевода «Молодой гвардии» А. Фадеева, два перевода «Непокоренных» Б. Горбатова, два — «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого и т. д. Причина такой неумирающей популярности книг о героях Великой Отечественной войны заключается в том, что именно они дают возможность постичь по-настоящему психологию советского человека. «Эта книга даст убедительный ответ каждому, кто хочет знать, почему Советский Союз выиграл войну против фашистских варваров... В ней мы найдем образ нового человека и картину результатов Октябрьской революции», — пишет автор предисловия к одному из переводов «Молодой гвардии» (Дамаск, б. г.).

Но арабы не просто хотят «понять русский народ». В русской литературе они ищут уроки и примеры для себя, для своей борьбы. Так, Антун Химс и Юсуф Банна, переводчики гоголевских «Мертвых душ» (Дамаск, 1942), пишут в предисловии: «Может быть, арабский читатель не почувствует себя чужим в атмосфере „Мертвых душ“. Может быть, он знает в своей среде тысячу Чичиковых, сто Маниловых и Петухов, словом — тысячи типов, которыми кишело русское феодальное общество». А известный иракский писатель Зу-н-гун Айюб в предисловии к своему переводу «Отцов и детей» Тургенева (Багдад, 1950) указывает, что изображенные в романе противоречия между отцами — «чопорными консерваторами» и детьми — «революционной, бунтующей молодежью» можно наблюдать «в любую эпоху, а особенно — в наш век и особенно в нашей стране».

Наиболее отчетливо и полно мысль о близости русских писателей и их героев современной арабской действительности выражена в статье ливанского писателя Мухаммеда Ибрахима Дакруба, посвященной девятиной годовщине со дня рождения М. Горького.

«В натуре каждого арабского борца, который читал Горького, — пишет Дакруб, — живет образ Павла из романа „Мать“. Эта книга... сыграла большую роль в русском революционном движении, а также — в революционном движении различных народов, в том числе и арабского... Ее патриотизм — в защите человека во всех странах».²⁴

Дакруб подчеркивает мировое значение Горького, обусловленное глубоким гуманизмом, которым проникнуто все его творчество. О гуманизме как о важнейшей черте творчества русских писателей, о стремлении к постановке важных общечеловеческих вопросов говорится в настоящее время во всех статьях и работах по русской литературе. О внимании к этой отличительной особенности русской литературы свидетельствуют часто уже сами названия серий переводов, в которые вошли произведения русских писателей, — «Согрволица мировой гуманистической литературы», «Гуманистические рассказы» и т. д.

Именно гуманизм писателя подчеркивает Джирджис Фатхаллах, переводчик «Записок из Мертвого дома» (Дамаск, б. г.), говоря, что у Достоевского «среди всей грязи и пороков, которые скрывают души его героев, всегда виден уголек, вернее — луч света, который освещает их заблудшие, смятенные души. И этот луч — любовь, глубочайшая любовь, которую способна чувствовать человеческая душа...»

«Гуманистическая тенденция пронизывает и короткие рассказы Чехова, и его повести и драмы». — читаем мы в послесловии к переводу повести Чехова «Моя жизнь» (Бейрут, 1954).

По словам известного египетского писателя Абд ар-Рахмана аль-Хамиси, «Борис Лавренев в своих прекрасных рассказах касается великих гуманистических сторон революции, показывая, как в битвах растет сознание простых людей, рабочих и крестьян».²⁵

Подобные примеры можно было бы продолжать без конца, но и те, которые мы привели здесь, достаточно убедительно показывают, чем именно дорога русская литература арабским читателям.

Проблемы создания литературы патриотической, литературы, которая правдиво отражает сегодняшний день и вместе с тем призывает к переделке этого «се-

²⁴ «Ас-Сакафа аль-ватанийя», 1958, № 4, стр. 23.

²⁵ «Аль-Джумхурия», 1957, № 1274, 12 июня.

годня», литературы, устремленной к светлому «завтра», представляющей гармоническое единство глубокого идейного содержания и высокохудожественной формы, — эти проблемы живо волнуют современных прогрессивных писателей Арабского Востока, и примеры решения их они ищут в советской литературе. Поэтому арабские журналы печатают статьи советских писателей о литературе, о писательском мастерстве, рецензии на русские работы по теории литературы, материалы II съезда советских писателей²⁶ и т. д.

Растет в последние годы и требовательность к переводам русской литературы. Дамасское издательство «Арабское пробуждение» создало специальную группу переводчиков, которые переводят произведения русских писателей с английского и французского языков, выправляя затем полученный текст по русскому подлиннику. Такой метод, примененный при издании «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Войны и мира», «Молодой гвардии», «Падения Парижа», «Буря» и др., обеспечивает быструю подготовку переводов (судя по темпам выхода в свет серии «Шедевров мировой литературы») и придает переводам более строгий характер. Как правило, эти коллективные переводы ближе к подлиннику, чем переводы тех, кто работает самостоятельно, потому что кое-кто из переводчиков еще стремится «украсить» текст излюбленными арабскими эпитетами и синонимами ичи выпустить «грубые» места, как это сделал, например, Лийан Дейрани, переводя «В людях» А. М. Горького. Надо надеяться, что коллективный, сверенный с подлинником перевод явится первым шагом к настоящему художественному переводу непосредственно с русского языка. Остановка, очевидно, за переводческими кадрами.

Тринадцать лет назад составитель библиографии арабских переводов русских писателей Юсуф Дагер обратился к советским арабистам с призывом помочь арабским писателям создать точные художественные переводы произведений русских писателей. В настоящее время переводы с русского языка в большом количестве выпускает Московское издательство литературы на иностранных языках. Помимо произведений классиков марксизма-ленинизма и целого ряда книг о Советском Союзе, здесь выходят переводы как классиков русской литературы XIX века, так и советских писателей. Такая «двусторонняя деятельность», о которой говорил в свое время Дагер, сможет в конце концов сделать доступным для арабов все богатейшее наследие русской классической литературы и все лучшие произведения наших современников.



²⁶ «Ас-Сакафа аль-ватанийя», 1954, № 12; 1955, №№ 3 и 4.

СЕМИНАРИИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

За последние 50 лет в литературоведении сложился особый тип пособия, который приобрел широкое признание и прочно вошел в практику научно-литературной работы под названием семинария. Положительная роль таких пособий в развитии отечественного литературоведения, в воспитании литературоведческих кадров, в стимулировании научной инициативы несомненна. Составители семинариев стремятся ввести читателя в проблематику определенного участка литературоведения, подвести итоги и поставить очередные задачи изучения творчества отдельных писателей или отдельных периодов и проблем литературного развития. К настоящему времени накоплен обширный опыт (насчитывается около 50 семинариев по русской дореволюционной и советской литературе), который нуждается в анализе и обобщении.

Обычно первый семинарий датируют 1912 годом, когда вышла в свет книга Н. К. Пиксанова «Три эпохи» (СПб., 1912). Однако рождение жанра следует отнести к более ранним годам. Прежде всего семинарии по русской литературе самого Н. К. Пиксанова дважды выходили до этого литографированным изданием.¹ Кроме того, в 900-е годы в связи с оживленным обсуждением в печати вопроса о необходимости спецсеминаров предпринимались и другие попытки создания аналогичных работ, но менее серьезные и потому менее известные.²

До революции были сделаны лишь первые шаги в создании семинариев: в сущности, кроме двух изданий упомянутой книги Н. К. Пиксанова, назвать нечего. Однако сама инициатива Н. К. Пиксанова — основателя этого типа пособия — не может не быть отмечена. Им разработана структура проблемно-тематического семинария, который в послереволюционные годы получил признание и дальнейшее развитие. В «Трех эпохах» была предпринята попытка подвести итоги достижениям дореволюционного академического литературоведения. Это — синтетическая работа, давшая обширный материал для изучения литературы в самых разнообразных разрезах. Во втором издании этого семинария (СПб., 1913) было предложено 167 тем, посвященных всем основным родам и жанрам художественной литературы, а также критике, публицистике, журналистике, цензуре, идейным движениям, литературным обществам, культурным гнездам, театру, литературной историографии и отдельным писателям XVIII и XIX веков. При этом составитель стремился привлечь внимание научной молодежи к прогрессивной проблематике. В частности, он выдвинул для самостоятельной разработки такие темы, как «Радищев и декабристы», «Грибоедов и декабристы», «Пушкин и декабристы», «Русская сатира первой четверти XIX века», «Цензурное законодательство и цензурная практика Александровского времени», «Творчество Помяловского и его литературно-общественное значение», «Крепостные театры в Александровскую эпоху», ряд тем по Белинскому, Герцену, Некрасову, по связям писателей-демократов с народным творчеством и др.

После Великой Октябрьской социалистической революции, в 20-х годах, семинарии завоевали широкую аудиторию и оформились в двух основных разновидностях: проблемно-тематической и персональной. Однако в этот период (1921—1928) обнаруживается явное преобладание проблемно-тематических семинариев, разрабатывающих целые группы историко-литературных и теоретико-литературных тем, а также тем синтетических, где вопросы истории и теории литературы и фольклора связаны со смежными искусствами и краеведением. Это такие работы Пиксанова и его последователей по жанру, как «Два века русской литературы», «Ста-

¹ Н. К. Пиксанов. 1) Семинарий по русской литературе. СПб., 1909; 2) Семинарий по новой русской литературе. СПб., 1910.

² См., например: А. С. Архангельский. Студенческий литературный кружок при Казанском университете. Темы рефератов с указанием источников и пособий. Казань, 1904.

русская повесть», «Русская устная словесность», «Семинарий по декабризму», «Семинарий по современной литературе», «Новейшая русская литература», «Областные культурные гвезда» и др.³ Персональные же семинарии были представлены значительно беднее (мы можем назвать лишь четыре: по Пушкину, Островскому, Достоевскому и Шевченко), а структура их еще не определилась.⁴ Такое одностороннее проблемно-тематическое направление в развитии семинариев 20-х годов было связано с требованиями времени и состоянием литературоведения той поры. С одной стороны, в литературоведении еще не был накоплен достаточно обширный и разнообразный материал в изучении отдельных писателей нового и новейшего времени, а с другой — назрела острая необходимость дать преподавателю, начинающему научному работнику и новому студенчеству возможно более широкие по тематическому диапазону пособия, вводящие в проблематику прогрессивной науки передовую тематику, которая имела в багаже дореволюционного литературоведения. С этой задачей семинарии 20-х годов не только справились, но и выдвинули много новых и свежих тем, явившихся уже прямым откликом на события великих лет революции, гражданской войны и восстановления. Они оказали большую помощь высшей школе и новому поколению научной молодежи. Сама разработка проблемно-тематических семинариев во второй половине 20-х годов объединила передовые силы советских литературоведов.

В настоящей статье мы не ставим перед собой цели дать сколько-нибудь развернутую историю жанра, включающую оценки работ, отделенных от нас более чем 30-летним промежутком. Совершенно очевидно, что пособия тех лет по существу своему давно устарели. Наша задача иная: высказать некоторые соображения о работах близкого нам времени — о семинариях послевоенных лет.

За последние 13 лет (1946—1959) разработано семинариев больше, чем за всю их предшествующую историю. Они распределяются следующим образом: по советской литературе создано (не считая переизданий и небольших разработок) 9 семинариев (по Горькому, Маяковскому, Шолохову, Серафимовичу, Фурманову, Фадееву, Макаренку, Н. Островскому, литературе периода Великой Отечественной войны), по дореволюционной литературе — 5 семинариев (по Белинскому, Чернышевскому, Некрасову, Тургеневу, Чехову). На тематике семинариев благотворно отразился поворот нашего литературоведения, после известных постановлений ЦК КПСС по идеологическим вопросам, к углубленному научному изучению советской литературы. Семинарии по советской литературе подвели первые итоги изучению творчества ряда крупных советских писателей и наметили ближайшие научные задачи на будущее. Предложив вниманию молодых специалистов большой историографический и библиографический материал, они способствовали разработке проблем истории советской литературы.

Возрождение жанра семинария произошло после почти 20-летнего перерыва (1928—1946) уже на гораздо более высокой методологической, методической и библиографической основе. Заслуга возрождения жанра семинария в послевоенные годы принадлежит С. Д. Балухатому и К. Д. Муратовой. «Горьковский семинарий» (Л., 1946), разработанный Балухатым при ближайшем участии Муратовой, занимает особое место в истории типа издания, окончательно определив структуру персонального семинария. Сочетание в лице составителей «Горьковского семинария» исследователя, педагога, библиографа и текстолога способствовало оформлению семинария как пособия синтетического характера, не только вводящего в проблематику науки о писателе, но и предоставляющего в распоряжение изучающего не обходимый справочный материал (историографический, хронологический, библиографический) о жизни и творчестве писателя, а также о научно-критическом его изучении. В соответствии с этим вслед за «Горьковским семинарием» в большинстве современных семинариев разрабатываются следующие важнейшие разделы

³ Н. К. Пиксанов. 1) Два века русской литературы. М.—Пгр., 1923 (см. также изд. 2-е, перераб., М., 1924); 2) Старорусская повесть. М.—Пгр., 1923; 3) Областные культурные гвезда. М.—Л., 1928; Н. Л. Бродский и др. Русская устная словесность. Историко-литературный семинарий. Л., 1924; М. В. Нечкина и Е. В. Сказ и н. Семинарий по декабризму. М., 1925; Е. Ф. Никитина. Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. М., 1926; М. А. Рыбникова. Семинарий по современной литературе. В кн.: А. М. Витман и др. Восемь лет русской художественной литературы. 1917—1925. М.—Л., 1926; А. И. Белецкий и др. Новейшая русская литература. Иваново-Вознесенск, 1927; М. Д. Прыгунов. Русская сцена за последние 40 лет. Казань, 1921.

⁴ Ср.: С. А. Венгеров. Темы, предложенные Пушкинским семинариям... В кн.: Пушкинист. I. СПб. 1914; Н. К. Пиксанов. 1) Пушкинская студия. Пгр., 1922; 2) Островский. Литературно-театральный семинарий. Иваново-Вознесенск, 1923; Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.—Пгр., 1922; А. В. Багрицкий. Шевченковская студия. Владикавказ, 1923

1) историографический обзор и очередные задачи изучения жизни и творчества писателя, 2) темы для самостоятельных работ, 3) хронологическая канва жизни и творчества писателя, 4) обзор изданий текстов писателя, 5) обзор библиографических материалов о писателе. По такому плану построены семинарии о Маяковском, Некрасове, Шолохове и др. В них обнаруживается стремление подвести на учные итоги многообразному изучению жизни и творчества писателя.

Раздел «История изучения жизни и творчества писателя» — один из наиболее ответственных, ибо должен представлять собой историографический отчет о состоянии и задачах опереженного участка науки к моменту выхода семинария. Его задача ориентировать в разнородной литературе о писателе и наметить наиболее важные этапы изучения его наследия.

Однако при изучении семинариев последних лет нельзя пройти мимо двух разных тенденций, которые наметились в них и в которых необходимо разобраться для пользы дела.

В одних семинариях авторы историографического раздела видели свою задачу в том, чтобы дать читателю отчет о путях развития и задачах науки о данном писателе. В соответствии с этим, рассматривая в разделе отдельные работы, составители стремились выявить основные тенденции изучения писательского опыта и наметить определенные этапы в научно-критическом освоении этого опыта. С таким пониманием задач первого раздела мы встречаемся, например, в семинариях по Маяковскому, Некрасову, Горькому, Чехову, Серафимовичу, Макаренку, Шолохову.⁵ Авторы этих семинариев стремились учитывать важное указание В. И. Ленина о том, что всякий разумный обзор книг должен всегда даваться в связи с историей борьбы идей.⁶ И хотя история изучения жизни и творчества писателей ослепляется в этих семинариях с разной полнотой, общая тенденция их вполне отвечает, по нашему мнению, целям пособия в помощи научной работе.

Другая тенденция проявилась в «Семинарии по Белинскому» С. Машинского (М., 1950). Отчет об основных этапах и направлениях научно-критического изучения Белинского, иначе говоря, историографический обзор работ о Белинском в связи с борьбой идей автор подменил обзором борьбы самих идей. Первый раздел его семинария — это, по существу, критико-публицистическая статья о Белинском. Внимание читателя привлекается к доводам самого Машинского, а не к тем книгам о Белинском, которые выражают определенные тенденции в общественно-литературной борьбе вокруг великого критика, в движении науки о нем. В связи с таким построением раздела автор не стремился и к выдвигению важнейших очередных задач науки о Белинском, вовсе отказавшись от такой заключительной рубрики. В разной степени та же тенденция сказывается и в некоторых других семинариях, например по Чернышевскому и Тургеневу.⁷

В первом из них историографический отчет о движении научно-критической мысли вокруг наследия Чернышевского более чем за столетний период дан весьма пунктирно. Показательно даже чисто количественное сравнение с соответствующими очерками-отчетами в других семинариях: в семинарии по Некрасову он занимает 50 стр., по Чехову — 56 стр., по Серафимовичу — 60 стр., по Маяковскому — 117 стр., по Шолохову — 125 стр., а в семинарии по Чернышевскому ему посвящено всего 30 стр. небольшого формата. Мало того, автор позволяет себе включить в обзор ряд обычных познавательных сведений из биографии Чернышевского, а в начальной части дает общую характеристику важнейших черт мировоззрения и личности Чернышевского как писателя-революционера, что совершенно не соответствует установке пособия на читателя, уже знающего существо предмета. В результате ход идейной борьбы вокруг Чернышевского прослежен составителем очень общо, очерк не разбит на четкие историко-хронологические этапы, прижизненная критика не отделена от последующей, и даже революция 1905 года не рассматривается как грань в периодизации науки о Чернышевском. Изучение великого революционера демократа в советскую эпоху обзревается также очень бегло, без стремления выделить определенные этапы в этом изучении и обобщить то новое, что внес каждый этап в науку о Чернышевском. Говоря о работах советских литературове-

⁵ Е. И. Наумов. Семинарий по Маяковскому. Л., 1950 (см. также: изд. 2-е и 3-е, перераб. и доп., М.—Л., 1953 и 1955); М. М. Гин, В. Е. Евгеньев-Максимов. Семинарий по Некрасову. Л., 1955; К. Д. Муратова. Семинарий по Горькому. Л., 1956; Б. И. Александров. Семинарий по Чехову. М., 1957; Л. А. Гладковская, Е. И. Наумов, А. Серафимович, Д. Фурманов. Семинарий. Л., 1957; Н. А. Морозова, А. С. Макаренко. Семинарий. Л., 1957; Ф. А. Абрамов, В. В. Гура, М. А. Шолохов. Семинарий. Л., 1958.

⁶ В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 237.

⁷ М. И. Николаев. Семинарий по Чернышевскому. М., 1954; Е. М. Ефимова, И. С. Тургенев. Семинарий. Л., 1958.

дов, историков, философов, автор часто сбивается на более или менее систематизированный перечень названий и уклоняется от оценки по существу.

Далее, как известно, задачей историографических очерков в семинариях является не только подведение итогов, но и выдвижение очередных задач. К сожалению, в семинарии по Чернышевскому основные задачи литературного определения на этом участке, так же как и в семинарии по Белинскому, не сформулированы. В силу всего этого очерк не создает широкой картины исторического движения науки и критики о Чернышевском за столетие. Такая скудность в обзоре тем более трудно объяснима, что в книге нашлось место для двух статей автора («Чернышевский и устное народное творчество» и «Стиль романа „Что делать?“»), которые неуместны в пособие такого рода, даже безотносительно к их качеству. Между тем они вдвое превышают объем историографического обзора.⁸

Слодные недостатки встречаем мы и в семинарии по Тургеневу, главным образом в обзоре прижизненной критики о писателе. Составитель не пытается наметить линии и оттенки в движении критической мысли от 40-х к 50-м, 60-м, 70-м и началу 80-х годов XIX века, не дает точных библиографических сведений об упоминаемых статьях и не отсылает читателя ни к одной работе по литературной историографии периода, что помогло бы углубить и расширить представление о литературно-критическом изучении Тургенева в 40—80-х годах прошлого века. Ввиду этого очерк получился упрощенным, слишком популярным: автор, в сущности, повторил известные из общих курсов сведения о «дружишинской» и демократической линиях в оценке творчества Тургенева.

Вводные статьи подобного типа, знакомя с мнением составителя об отдельных, лежащих так сказать на поверхности идеях или в лучшем случае книгах, весьма мало дают читателям для выяснения путей развития науки о данном авторе.

В разном характере первого раздела надо, разумеется, в первую очередь видеть не отражение разной степени компетентности и эрудиции составителей (в большинстве своем это специалисты, многие годы изучающие творчество данного писателя), а различное понимание ими и издательствами задач семинариев. Одни составители и издательства считают, что цель такого пособия — введение читателя не только в основную проблематику науки о том или ином писателе, но и в самую литературоведческую лабораторию изучения его эпохи, личности и творчества, ознакомление не только с достижениями и готовыми итогами науки, но и с историей данного участка исследовательской работы и перешенными его задачами. Именно так понимали цели пособия его основатели. Пиксанов писал, например, еще в «Пушкинской студии»: «Составляя книжку я мыслил не простое усвоение при ее содействии... готовых итогов пушкиноведения, но непременно некоторое приближение к самостоятельному разрешению тех или иных научно-литературных вопросов» (стр. 5). В семинарии по Островскому он высказывал надежду, что такое пособие окажется полезным «не только учащимся высшей школы, но и специалистам — историкам литературы» (стр. 2). Эти мысли о целях и задачах семинариев развиты Балухатым в «Горьковском семинарии» (стр. 5—7). Продолжение плодотворной традиции именно такого, широкого понимания задач семинария мы находим в работах, отнесенных нами выше к первой группе. В семинариях же, продолжающих линию Машинского, обнаруживается суженное понимание целей пособия. Издательство и составители не стремились к глубокому и широкому использованию научных возможностей жанра, а, напротив, искусственно ограничивали их лишь учебно-методическими нуждами, тем самым как-то противопоставляя научные и педагогические задачи. При этом, однако, пособия проигрывают и в чисто педагогическом отношении, ибо разносторонняя постановка научных проблем не только не мешает решению проблем учебно-методических, а, напротив, всячески содействует их решению, предоставляя обильную пищу для удовлетворения личных склонностей и научных интересов как руководителей спецсеминаров, так и учащихся. Это не значит, конечно, что мы отрицаем полезность издания небольших семинариев для нужд текущего учебного года — в помощь проведению семинарских и практических занятий.⁹ Но в настоящей статье мы говорим не о таких

⁸ Уже после того, как настоящая статья была сдана в печать, вышло в свет второе, переработанное издание семинария М. П. Николаева по Чернышевскому (Л., 1959), в котором многие из указанных здесь и ниже недостатков преодолены.

⁹ Среди них следует отметить такие полезные брошюры, как: Л. М. Фарбер. Спецсеминар по изучению творчества А. М. Горького. Изд. 2-е. перераб., Горький, 1957; С. А. Червяковский. Спецсеминар по творчеству Н. А. Некрасова. М., 1957; А. А. Тихонов. Спецсеминар по творчеству Л. Н. Толстого. Горький, 1957; В. М. Труснев. Спецсеминар по творчеству М. А. Шолохова. М., 1958; И. З. Баскевич. Социалистический реализм — основной метод советской художественной литературы. Спецсеминар... М., 1957.

специальных методических разработках, а о семинариях-отчетах о состоянии и задачах определенного участка литературоведения.

Однако и в первой группе семинариев разработка историографического раздела не вполне однородна. В одних работах составители стремятся к строгому сохранению обзорно-библиографического характера этой главы: они лишь намечают линии и ответвления идейной борьбы вокруг писателя, при этом обильно насыщая свои обзоры библиографическим материалом. По такому пути идут, например, Балухатый и Муратов в обоих семинариях по Горькому.

Другая тенденция восходит к «Семинарию по Маяковскому» Наумова. В нем составитель не ограничивается идейно-тематической систематизацией научно-критических работ о писателе и выявлением основных направлений в изучении его наследия на том или ином этапе истории науки, но дает также развернутые оценки отдельным работам, полемизирует с их авторами, причем тенденция такого «раскрытия работ по существу» в семинариях Наумова по Маяковскому от издания к изданию все усиливается. Об этом весьма красноречиво говорят цифры: если в первом издании «История изучения» занимала 60 стр., то в третьем издании она выросла до 117 стр. В последнем издании мы найдем уже и краткие предварительные характеристики жизни страны для каждого этапа изучения творчества Маяковского, и полемику с авторами ряда работ не только по общим, но и по частным вопросам (см., например, оценки работ Е. Усиевич на стр. 63—66 или А. Метченко на стр. 110—113; с последним автор вступает в полемику даже не по теме семинария, а об оценке лирики Есенина). Многие работы по Маяковскому раскрываются здесь по главам и параграфам, их анализы настолько обстоятельны, что перерастают в рецензии, хотя в такого рода обзорах следует ограничиваться обобщающими оценками и отсылать читателя к соответствующим рецензиям, а не подмешать их.

Эта тенденция нашла продолжение в последующих семинариях, изданных Ленинградским университетом и Ленинградским отделением Учпедгиза в период между 1950 и 1959 годами. И если объем историографических обзоров в книгах по Некрасову, Чехову, Серафимовичу, Тургеневу можно оправдать многолетней историей изучения жизни и творчества этих писателей, падающей на разные эпохи жизни нашей страны, то в семинариях по Н. Островскому, Фадееву,¹⁰ Макаренку, Шолохову эти очерки нарушают естественные пропорции пособия. Так, в «Семинарии по Н. А. Островскому» историографический обзор изучения творчества Островского всего лишь за 23 года вдвое превышает главный раздел пособия — «Темы для самостоятельных работ» — и занимает почти половину книги. В «Семинарии по Макаренку» этот обзор за 31 год изучения творчества писателя втрое превышает темник и занимает больше половины книги. Получается, что книга создается не ради выдвижения и разработки тем для самостоятельных работ, где историографический обзор играет вспомогательную роль, а наоборот: будто бы вся книга пишется ради историографии.

Подводя итог рассмотрению первого раздела семинариев, нельзя, конечно, не подчеркнуть несомненной научной и педагогической ценности обстоятельных историографических очерков в семинариях, изданных Ленинградским университетом и Ленинградским отделением Учпедгиза. Следует отметить, что семинарии — это, в сущности, единственное издание, где историография, которой уделяется недостаточное внимание, находит полное признание. Однако при обсуждении и обобщении опыта работы над семинариями нельзя не предостеречь будущих авторов от излишеств в этом разделе, который по самому назначению своему не должен терять ориентирующего, обзорного характера. Суммируя и обобщая научно-критический материал изучения писателя в историко-библиографическом плане, составитель должен лишь выделить основные линии и проблемы, по которым шло движение науки о писателе; указать на роль дискуссий, юбилеев, научных учреждений в консолидации сил ученых, изучающих творчество данного писателя; типизировать главные недостатки, а также и новые положительные тенденции в важнейших монографиях последнего времени; выдвинуть очередные задачи на будущее. При этом обозреватель не должен терять чувства перспективы и пропорций, «соразмерности и сообразности», чтобы характеристики отдельных работ и полемика по частным вопросам не нанесли ущерба целому, не заслонили его.

Перейдем к рассмотрению раздела «Темы для самостоятельных работ». По своему научно-педагогическому и библиографическому значению темник является главным разделом пособия. На составителя его ложится доля ответственности за формирование научных интересов молодого специалиста. Поэтому в выборе и разработке тем он должен исходить из того, что подлинная наука не отгораживается

¹⁰ Н. П. Н и к у л и н а. 1) Семинарий по Н. А. Острвскому. Л., 1956; 2) А. А. Фадеев. Семинарий. Л., 1958.

от народа, а видит свою задачу в служении народу, в удовлетворении его общественных нужд. Отсюда общеидеологическое требование к темнику: он должен направлять внимание научных кадров в первую очередь на разработку актуальных тем, которые наиболее действительно служат коммунистическому воспитанию трудящихся и идейной борьбе с враждебной идеологией. Однако это общее требование должно сочтаться с рядом специальных научно-педагогических требований, отвечающих целевому назначению пособия. К числу этих требований относятся, в частности, следующие:

1. Темник должен быть достаточно широк и разнообразен, чтобы ввести начинающего специалиста в основную проблематику науки о данном писателе.

2. В темнике следует избегать слишком общей, широкой постановки вопросов, чтобы, с одной стороны, не отпугнуть начинающего работника необъятностью материала, а с другой — не направить его на путь компиляции. Надо формулировать темы и особенно планы к ним так, чтобы они нацеливали исследователя на новое творческое решение какой-либо одной, наиболее актуальной проблемы.

3. В соответствии с целевой установкой пособия в темнике следует выдвигать и темы, мало и даже совсем не разработанные в научной литературе о писателе.

4. Очень существенно, чтобы разнообразие темника давало возможность познакомиться начинающего научного работника с различными процессами литературоведческого труда.

Если подойти с точки зрения этих требований к темникам персональных семинариев, то предстанет весьма показательная эволюция. В упомянутых выше пособиях Венгерова, Пиксанова, Багрия выдвижение тем определялось почти исключительно научными интересами и личными пристрастиями составителя. Авторы не ставили перед собой задачи дать в темнике объективную картину основной проблематики науки о писателе, отразить в нем идейно-образное богатство наследия писателя и основные стороны его жизни и деятельности. Отсюда неизбежный субъективизм, социальная узость темника, отсутствие в нем единого идейно-исторического стержня. В первых семинариях нередко вообще трудно уловить какую-либо внутреннюю логику и последовательность в организации темника.

Начиная с «Горьковского семинария» (1946) наблюдается новая тенденция: стремление объективно отразить возможно более полно всю основную проблематику науки о данном писателе. И чем ближе к нашим дням, тем последовательнее проводится эта линия. Поучительно с этой точки зрения сравнить «Горьковский семинарий» С. Д. Балухатого с «Семинарием по Горькому» К. Д. Муратовой, созданным десятью годами позже.

Уже 52 темы, предложенные С. Д. Балухатым, охватывали все главные произведения Горького и основные стороны его деятельности. Составитель стремился привлечь внимание читателей к Горькому — художнику, публицисту, мемуаристу, критику, историку литературы и ее организатору, к Горькому — непосредственному участнику революционной борьбы. И все же в этом первом послевоенном семинарии было много пробелов, имеющих принципиальное значение. Прежде всего в темнике отсутствовал ряд политически актуальных тем («Горький — боец за мир», «Горький — обличитель империалистической Америки», «Горький в борьбе с декадентской литературой», «Мировое значение творчества Горького» и др.).

Далее, увлечение монографическими темами об отдельных произведениях Горького помешало составителю ставить темы синтетические. В списке можно было найти темы по каждой отдельной пьесе Горького, но отсутствовала синтетическая тема об особенностях драматургии Горького в целом; были темы об отдельных романах и повествовательных циклах, но не ставилось синтетических тем о стиле Горького — романиста или новеллиста. По той же причине не нашлось в темнике места и для так называемых «сквозных» тем (например, «Образ положительного героя у Горького», «Тема труда в творчестве Горького» и т. д.).

В темнике «Горьковского семинария» не предложены были темы, мало разработанные или совсем не разработанные в горьковедении того времени (например, о таких произведениях, как «Трое» и «Лето», об отношении Горького к славянским литературам, к областной литературе и др.).

Наконец, существенным пробелом темника было отсутствие в нем тем, выдвигающих изучение художественного своеобразия и мастерства писателя, жанровых особенностей его произведений, сюжета, композиции, языка, требующих от исследователя умения анализировать содержание произведения в неотрывном единстве с формой.

К. Д. Муратовой в семинарии 1956 года удалось преодолеть многие из указанных выше недостатков и восполнить ряд пробелов «Горьковского семинария». В ее семинарии предложено на 16 тем больше, а количество библиографических записей увеличено с 600 до 1100. 68 тем, предложенные в семинарии, автор разбил на 7 циклов. Циклизацию тем в семинариях можно только приветствовать, ибо она способствует более четко выделению ведущих проблем изучения жизни и

творчества писателя, а следовательно, более четкому выделению различных типов изучений и докладов в зависимости от их исследовательской специфики. Здесь нашли глубокую разработку такие комплексы тем, как «Горький — писатель и революционер» («Горький — борец за коммунизм», «Горький и революция 1905 года», «Ленин и Горький»), «Мировое значение Горького» («Горький и западноевропейская литература», «Горький в странах народной демократии», «Горький и зарубежный Восток», «Горький и Китай»). Разработка тем по каждой отдельной теме Горького не помешала К. Д. Муратовой выдвинуть синтетическую тему об особенностях горьковской драматургии в целом. Это же относится к комплексу тем о Горьком — сатирике и публицисте. Как нельзя более отвечает современным требованиям к молодым специалистам тема о художественном мастерстве писателя.

В приложении к семинарию составитель дает «Алфавит произведений М. Горького». Это новшество намного увеличивает справочное и педагогическое значение пособия. Обращаясь к этому вспомогательному указателю, читатель может навести справку о всех зарегистрированных в «Семинарии» критических работах, в которых под разными углами зрения затрагивается интересующее читателя произведение Горького. Хотелось бы высказать пожелание, чтобы при переиздании этой ценной книги составитель разработал еще тематический ключ, который помог бы в выдвижении и библиографической разработке «сквозных» тем.¹¹ Такой ключ фактически во много раз увеличивает количество выдвинутых тем и библиографических записей, перераспределяя их под новыми углами зрения и в соответствии с новыми творческими задачами. В нем нашли бы отражение темы, которые самостоятельно в «Семинарии по Горькому» не разработаны, хотя методико-библиографический потенциал семинария позволяет это сделать. В частности, в ключе были бы названы такие темы, как «Горький — борец за мир», «Горький — отличитель империалистической Америки», «Горький в борьбе с декадентской литературой», «Горький — основоположник социалистического реализма». Материал к ним рассредоточен по разным другим темам семинария, таким, как «Горький-сатирик», «Русские сказки», «Горький — публицист 1890-х годов», «Горький — публицист советских лет», «Художественное мастерство Горького», «Эстетические взгляды Горького».

Целесообразно было бы также в таком ключе выделить конкретные темы по мастерству (о сюжетно-композиционном мастерстве, о мастерстве создания характера, о жанровых особенностях произведений Горького, о языковом мастерстве), ибо выявление библиографии к этим темам — дело весьма сложное: литературу к ним надо искать в разных темах о Горьком-романисте, драматурге, новеллисте, фельетснисте, сатирике.

Расширение темника обнаружится и при сравнении 1-го и 2-го изданий «Семинария по Маяковскому» Е. И. Наумова. В последующее издание автор вводит важные темы о Маяковском — борец за мир, о его художественном своеобразии и мастерстве, о его связях с поэзией стран народной демократии и др.

Эта тенденция к возможно более широкому, энциклопедическому отражению всей основной проблематики, поднятой наукой и критикой о данном писателе, плодотворна. Она наблюдается в семинариях по Некрасову, Шолохову, Чехову.

Такова, так сказать, общая картина эволюции главного раздела от более старых работ к новым. Но при более конкретном рассмотрении темников в современных семинариях обнаруживаются те разные тенденции, с которыми мы столкнулись при анализе первого раздела.

Количество тем в послевоенных семинариях весьма различно. По Чехову составитель предложил 72 темы, по Некрасову — 63, по Тургеневу — 59, по Шолохову — 43, по Белинскому — 30, по Серафимовичу — 25, по Фадееву — 16 и т. д. Эти различия зависят не только от литературного наследия писателя, но и от характера самих тем. Если они широки по своему содержанию, то, естественно, их окажется меньше, чем в том случае, когда автор ставит темы дробные. Поэтому было бы наивно судить о качестве темника, т. е. о полноте и глубине охвата в нем проблем жизни, деятельности и творчества писателя, только по количеству тем.

Характер выдвигаемых составителем тем и их разработка в планах и библиографии вопроса в конечном счете зависят (как и в других разделах) от общего понимания целей и задач пособия.

Балухатый и его последователи считают, что темы, рекомендуемые в семинариях, их библиографическая разработка и планирование должны быть рассчитаны прежде всего на читателей, приступающих к работам «научно-исследовательским как по своей направленности, так и по методу выполнения».¹² В соответствии с таким пониманием, стремясь к широкому охвату в своих темниках всех важнейших

¹¹ В свое время Н. К. Пиксанов в «Пушкинской студии» дал такой вспомогательный указатель.

¹² С. Д. Балухатый. Горьковский семинарий, стр. 6.

сторон жизни и творчества писателя, составители лучших семинариев при разработке каждой отдельной темы стремятся предоставить широкую свободу для движения творческой мысли читателя. Поэтому планы к темам в этих семинариях достаточно емки, открывая разные аспекты и повороты темы, различные пути исследования. Бадухатый всячески предостерегал против ограничения тем и планов «определенными узкими рамками», сведения их «к какой-то рецентуре... регламенту», подчеркивая, напротив, что предлагаемые материалы «в научном — живом и свободном — творчестве» должны открывать возможности широкого варьирования предлагаемых тем.¹³

В семинариях, отнесенных нами ко второй группе, паблисдаются две крайности, в равной мере нежелательные. В одних работах, особенно по Белинскому, а отчасти и по Чернышевскому, составители позволяют себе чрезмерно широкую постановку тем, неизбежно предполагающую обзорно-компилятивный характер их освещения начинающим литературоведом. Так, автор семинария по Белинскому предлагает такие необычные для начинающего работника темы, как «Белинский — историк литературы», «Социально-политические и философские взгляды Белинского», «Белинский в „Отечественных записках“» и т. п. Рекомендую их, автор, по-видимому, имел в виду не научные изыскания, а подготовку обзорных сообщений. Иначе он выделил бы из темы «Белинский — историк литературы» более конкретные, скажем, «Белинский о русском фольклоре», «Белинский о литературе XVIII века». Не предложил бы он и темы «Белинский в „Отечественных записках“». Ведь в этом журнале было начато более семисот статей, рецензий и заметок, относящихся к разным периодам творчества Белинского. Такая чрезмерно широкая и общая постановка тем связана не с излишним доверием к возможностям начинающего работника, как может показаться на первый взгляд, а как раз наоборот, с недооценкой этих возможностей, с недостаточной требовательностью к семинарскому сочинению: составитель в качестве результата работы видит не сильное самостоятельное решение вопроса, а компилятивный обзор.

С этой недооценкой задач и возможностей семинариев связана и другая крайность, которая по-разному проявляется, например, в семинариях по Тургеневу и Чехову.

Темник семинария по Чехову в целом отличается свежестью, гибкостью и новизной. В отличие от всех других составителей Б. И. Александров организовал его по периодам творчества писателя, что само по себе заслуживает внимания как новая инициатива. Такое построение темника кажется нам удачным преодолением композиционных трудностей, неизбежно встающих при семинарской разработке творчества писателя-новелиста, чье наследие отличается необычайной пестротой, дробностью, обилием и разнообразием тематики и формы. Нельзя также не отметить, что почти все 72 темы этого семинария проблемны и ставят перед собой цель выдвинуть наиболее показательную для данного цикла произведений Чехова задачу. Заслуживают внимания такие, например, свежие по звучанию темы, выдвинутые Александровым, как «Новая трактовка положительного идеала и положительного героя в творчестве Чехова последнего периода», «Подтекст „стенных“ рассказов Чехова и способы его выражения», «Романтический герой в творчестве Чехова конца 80-х годов», «„Гаршинский“ рассказ Чехова („Припадок“)\», «„Любовный“ сюжет в творчестве Чехова последних лет», «Борьба за Чехова в критике эпохи первой русской революции», «Чехов в истории русского критического реализма» и ряд других. Автор стремится так поставить каждую тему, чтобы ее разработка не допускала описательства, чтобы она толкала начинающего научного работника на поиски творческого решения конкретной историко-литературной проблемы.

Однако в самой разработке удачно выдвинутых тем обнаруживаются педагогические излишества, основанные на недоверии к силам читателя. В планах и пояснениях к темам составитель дает такое детальное развитие каждой из них, что вместо стимулирования научной инициативы и самостоятельного творчества пособие скопывает их, приучает к пассивному следованию за авторитетным мнением. Помимо подробнейших комментариев к каждому циклу тем, где автор раскрывает свою концепцию, свой взгляд на каждый период и каждый узловой вопрос творчества Чехова, он еще дает вполне заверченный план интерпретации каждой темы, перерастающий передко в конспект-тезисы, где спорные вопросы и научные задачи уже решены и преодолены самим составителем: остается лишь подобрать иллюстрацию для их подтверждения (см., например, раздел 1, темы 11 или 12; раздел 2, темы 6, 18, 21, 23, 25; раздел 3, темы 14 и т. д.). Такая излишняя опека не отвечает, разумеется, целям пособия, предназначенного в помощь самостоятельной творческой работе. Недоверие к возможностям читателя сказывается здесь и на библиографии. В списках литературы к темам Александров рекомендует почти ис-

¹³ Там же, стр. 5, 7.

ключительно беспорные и отвечающие его пониманию творчества Чехова работы послевоенных лет. Что же касается работ советских чеховедов 20—30-х годов и до-революционной критики, то они указываются лишь в единичных случаях. Составитель, видимо, полностью исключает самостоятельную критическую оценку читателем литературы, указанной в библиографическом списке.

Иначе эта тенденция проявилась в семинарии по Тургеневу. Недооценка задач пособия и возможностей начинающего литературоведа толкнула составительницу этого семинария на мелкотемье, на выдвижение дробных и традиционных тем, напоминающих тему школьного сочинения. Здесь мы встретимся с такими темами, как «Изображение дворянства в „Записках охотника“», «Вопрос о герое — общественном деятеле в романе „Рудин“», «Тема родины в романе „Диоринское гнездо“». «Тургенев о романе „Отцы и дети“» или «Сравнительный анализ речевой характеристики Рудина и Базарова». Выделение каждого возможного поворота в изучении того или иного произведения в самостоятельную тему (по «Запискам охотника», например, составитель предлагает 10 тем) ведет к тому, что эта частная подтема разрабатывается составителем с такой же полнотой и подробностью, как тема, охватывающая целое произведение или цикл произведений. В результате каждый шаг будущего исследователя регламентируется, и работа нередко в какой-то части оказывается за него проделанной. Дробность тематики влечет за собой и другой серьезный недостаток. Поскольку каждый частный поворот темы не может быть оставлен самостоятельной библиографией, составитель вынужден рекомендовать одни и те же работы к разным темам, расписывая их постранично. Тем самым ограничивается самостоятельность читателя в библиографических разысканиях: он оказывается в положении школьника, которому указывают, от какой до какой страницы ему надлежит читать книгу. Достаточно сравнить в этом отношении 24-ю и 26-ю темы семинария по Тургеневу: литература к ним почти полностью совпадает. В то же время мелкотемье влечет за собой и общее обеднение библиографии в пособии: некоторые интересные работы оказываются за пределами библиографических списков к темам только потому, что не укладываются в тесные рамки той или иной темы.

Все эти по-разному проявляющиеся недостатки темников в книгах по Белинскому, Чернышевскому, Тургеневу и Чехову связаны с недооценкой научно-исследовательской целенаправленности семинариев как пособий в помощь именно самостоятельной творческой работе. Сложность разработки этого главного раздела пособия состоит в том, что задачи литературоведческие составитель должен решать непрерывно от задач педагогических. Поэтому успешное преодоление встающих здесь трудностей состоит не в противопоставлении задач научных задачам педагогическим, не в умалении одних целей пособия по сравнению с другими, а в разумном и правильном их сочетании. На верном пути, по нашему мнению, стоят, например, авторы семинариев по Горькому, Маяковскому, Некрасову, Серафимовичу. Здесь многоплановость темников и сравнительная широта отдельных тем, охватывающих в совокупности все стороны жизни и творчества писателя, в том числе и малоизученные, емкость планов, не сковывающих инициативы читателя, включение обширной библиографии вопроса, необходимой для серьезной научной работы, совмещаются с выполнением педагогических требований: конкретностью и проблемностью постановки вопросов в планах, освещением разных процессов литературоведческого труда. Следует лишь пожелать составителям этих пособий более смелого выдвижения новых острых тем, созвучных нашему времени, а также большей гибкости в формулировании тем синтетического и сравнительно-литературного плана. Здесь целесообразно было бы учесть интересный опыт составителя семинария по Чехову, разумеется, отбросив его тенденцию не только ставить задачу, но и решать ее. Новые актуальные темы, как нам кажется, следует выдвигать и в том случае, если составитель еще не может предоставить по ним планов и библиографии: это важно для привлечения к таким темам внимания научной молодежи.

Требование научно-педагогической целенаправленности и проблемности темника бесспорно. Однако те составители, которые для реализации этого требования идут на снижение научных критериев, терпят неудачу. Наиболее рациональным оказывается такой темник, в котором отражается (в сравнительно широких темах) вся полнота проблематики науки о писателе, а в пределах каждой широкой темы, в планах ее разработки открываются пути для разных ее поворотов, для решения многих проблем, что, с одной стороны, стимулирует самостоятельное творчество читателя, а с другой, помогает составителю широко представить библиографию вопроса.

Во всех современных семинариях в ряду других справочных материалов дается «Хронологическая канва жизни и творчества писателя» (исключение составляют семинарии по Белинскому, Чернышевскому и Чехову). Такая канва под названием «Летописца» впервые была введена Пиксановым в семинарии по Ост-

ровскому (1923) и с тех пор прочно привилась в персональных пособиях. Однако научная ценность канвы в разных семинариях различна. Образец глубокой научной разработки этого раздела был впервые дан Балухатым и Муратовой в «Горьковском семинарии». По единодушному признанию специалистов, канва этого семинария явилась для своего времени «незаменимым литературно-биографическим справочником»¹⁴ и имела вполне самостоятельное научное значение. Это объясняется тем, что для ее разработки составители предприняли специальные архивные разыскания и первичную обработку огромного эпистолярного, мемуарного, документального и иного материала. Ценной особенностью этой канвы была ее насыщенность выразительными цитатами, источники которых были труднодоступны малоизвестны или забыты. В своем семинарии 1956 года К. Д. Муратова продолжила работу над канвой, дополнительно обследовала ранее неизвестные материалы, что позволило ей уточнить многие факты жизни и творчества Горького и значительно увеличить их число. Несомненную ценность представляет собой канва в семинариях по Серафимовичу, разработанная с учетом не только ранее опубликованных биографических, но и неопубликованных архивных материалов, а также в семинариях по Шолохову и Фадсеву, несмотря на имеющиеся в последнем отдельные упущения и неточности ввиду недостаточной изученности архивов Союза писателей, Комитета по Сталинским премиям, ряда периодических изданий в центре и на местах и иных источников.

Закономерен вопрос, нужна ли канва в семинарии в том случае, когда по данному писателю есть удовлетворительно разработанная и не слишком устаревшая «Летопись жизни и творчества» или «Литературная хроника»? Думается, что и в этом случае данный раздел желателен, так как он избавляет читателя от обращения каждый раз даже за мелкой справкой к другому пособию, концентрирует внимание на наиболее существенных фактах биографии писателя, целенаправленно отобранных составителем-специалистом, и приучает начинающего литературоведа во всех своих построениях и предположениях строго сверяться с хронологией, всячески остерегаясь биографических анахронизмов. Отсутствие канвы в семинариях по Белинскому, Чернышевскому и Чехову ощущается как существенный пробел, тем более, что имевшаяся к моменту выхода семинария по Белинскому «Летопись жизни Белинского», изданная еще в 1924 году, дано успела стать библиографической редкостью и в значительной своей части устареть, а летопись по Чернышевскому и Чехову весьма велики по объему. Необходимо, однако, подчеркнуть, что разработка канвы в семинарии не должна сводиться к механическому сокращению «Летописи» и перенесению ее из одной книги в другую. Канва в семинарии обязательно должна быть соотнесена с темником, весьма суммарно отражая те факты и периоды жизни писателя, которые непосредственно с темником не связаны, но детально фиксируя даты, важные для самостоятельной разработки представленных в семинарии тем. Особенно важны «хронологические подробности» канвы для тем, выясняющих биографические и творческие связи писателя с другими деятелями: здесь неопытные литературоведы часто допускают анахронизмы. Что касается насыщения канвы цитатами, то это, как отмечалось, весьма желательно и полезно, однако не следует увлекаться цитированием общеизвестных и легкодоступных материалов.

В заключение необходимо остановиться на так называемых «методических указаниях». В «Горьковском семинарии» составитель дал специальный раздел «Приемы литературно-критического анализа». Вводя его, Балухатый преследовал, если воспользоваться его выражением, «научно-профилактические цели»: помочь читателю, достаточно знающему предмет по существу, овладеть конкретными навыками научной работы и предостеречь его от возможных ошибок и нерациональных путей при исследовании (см. стр. 5 и 7). В пяти частях этого раздела Балухатый знакомит читателя с приемами анализа текстов и установления авторства, с приемами работы над документальными, мемуарными и критическими материалами о писателе, с приемами работы над творческой историей отдельного произведения. Понятно, что ценность подобного раздела — в убедительности и наглядности приводимых в нем примеров глубокого научного решения вопросов, неожиданно возникающих в ходе анализа, а также в критическом разборе поверхностных решений, не учитывающих всех аспектов научной задачи. Здесь автор семинария делится прежде всего своим собственным исследовательским опытом. Подобный раздел в высшей степени желателен, ибо соответствует целям семинария как пособия в помощь научной работе. Следовательно, «методические указания» в семинариях — это указания именно о принципах и методах исследовательской работы.

¹⁴ «Советская книга», 1947, № 7, стр. 98. Ср. также: «Литература в школе», 1948, № 2, стр. 72; «Литературная газета», 1947, № 30, 19 июля.

К сожалению, в ряде семинариев, в частности по Белинскому, Чернышевскому, Чехову и Тургеневу, методика литературоведческого труда подмечена методикой проведения семинарских занятий, организационными вопросами. Здесь говорится о значении этих занятий в системе высшего образования, о формах участия студента в работе семинара и критериях оценки его работы, о роли обзорных лекций и вводных практических занятий, оппонирования, заключительных бесед и т. п. Все это, разумеется, важно и может явиться предметом специального изучения нашей отраслевой педагогической науки. Более того, по-видимому, давно уже следовало бы издать специальную брошюру, посвященную методике планирования, организации и проведения семинарских занятий и использования на них печатных семинариев. Однако нецелесообразно говорить в каждом семинарии (и при этом неизбежно комкая вопрос) о методике организации занятий: это не отвечает ни задаче, ни жанру пособия.

С этим недостатком тесно соприкасается другой: включение в семинарии так называемых «образцов разработок» по отдельным темам. С такими разработками мы встречаемся в семинариях по Белинскому, где они занимают добрую половину книги, и Чернышевскому. Хочется самым решительным образом выступить против публикации статей по отдельным вопросам жизни и творчества писателя в самих семинариях. Это не только противоречит типу семинария, его структуре, его особенностям как пособия научно-вспомогательного и справочного, но и влечет за собой неполноценную, сокращенную разработку важнейших профилирующих и справочных разделов семинариев.

Обзорение семинариев приводит к некоторым выводам о развитии этого типа научно-вспомогательного пособия в целом.

Прежде всего нельзя не обратить внимания на односторонность в разработке семинариев в наши дни, на наметившийся здесь своеобразный «персональный уклон». За последние 30 лет не издано ни одного семинария (если не считать выпущенного в 1955 году семинария «Русская советская литература периода Великой Отечественной войны», составленного П. Куприяновским и П. Шегесом), разрабатывающего литературу по какой-либо теме, проблеме, комплексу проблем, историческому периоду. В этом отразились определенные недостатки нашего литературоведения, педагогики и литературной библиографии.

Решение задач, поставленных перед критикой и литературоведением XXI съездом КПСС и III Всесоюзным съездом писателей, требует от специалистов глубокой теоретической синтезирующей работы. Несомненно, стимулирующую роль в создании таких трудов могут сыграть проблемно-тематические семинарии. Изучение истории жанра показывает, насколько ценен семинарий как тип книги в этом аспекте и насколько еще слабо используются его возможности.

Какие проблемно-тематические семинарии ждут своей первоочередной разработки? Прежде всего необходим семинарий по вопросам художественного мастерства, о чем, в частности, свидетельствуют выступления читателей в прессе.¹⁵ Как известно, для изучения конкретных вопросов мастерства, особенно за последние пять-шесть лет после дискуссии о языке, сделано немало. Количество книг и статей писателей, критиков и литературоведов по многообразным вопросам мастерства (языковое мастерство, мастерство композиции и сюжета, мастерство создания характера, мастерство психоанализа, пейзажа, детали, лирических отступлений и т. д.) достигло многих сотен, если не тысяч названий. Однако вся эта обширная литература, разбросанная по многочисленным сборникам, ученым запискам, альманахам, трудам, журналам, до сих пор никак не суммирована и не оценена, что в высшей степени необходимо, чтобы продвинуть вперед исследование этого важнейшего комплекса проблем.

Необходимы также семинарии по актуальным проблемам эстетики и теории литературы, где нашли бы научно-библиографическое обобщение такие коренные проблемы, как многообразие стилей в литературе социалистического реализма, классические традиции и новаторство в ней, национальная специфика литератур, а также важнейшие категории эстетики (мировоззрение и метод, содержание и форма, прекрасное).

С удовлетворением были бы встречены научно-литературной и педагогической общественностью текстологические семинарии «В творческой лаборатории великих мастеров» и «Теория и практика художественного перевода» (библиография вопроса очень велика), а также семинарий по русскому фольклору и семинарий-путеводитель по областным литературам.

Кроме того, на очереди стоит разработка семинариев по отдельным периодам советской литературы, по отдельным литературным шко-

¹⁵ См., например: «Литература и жизнь», 1959, № 30. 11 марта: «Литература в школе», 1959, № 3.

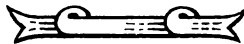
лам и направлениям (например, по советской литературе гражданской войны, 30-х годов, по литературе предоктябрьского периода, или, скажем, по узловым вопросам древней литературы, по русскому просветительству, классицизму, по писателям-шестидесятникам, писателям-народникам и т. д.), по важнейшим литературным жанрам (например, русский классический роман, советский исторический роман, советская драматургия, русская сатира и т. д.), семинариев о мастерстве в литературной критике (например, мастерство революционно-демократической критики, мастера марксистской критики, Стасов-критик и т. д.), семинариев по крупнейшим произведениям мировой литературы (например, «Слово о полку Игореве», «Илиада» и «Одиссея», «Война и мир», «Человеческая комедия», «Тихий Дон»).

Однако обращение к проблемно-тематическим семинариям не должно, разумеется, вытеснить персональные работы о мастерах дореволюционной и советской литературы, как это получилось в 20-х годах. Не может, например, не вызвать удивления факт отсутствия фундаментальных семинариев по гигантам русской культуры Ломоносову, Пушкину и Л. Толстому. До сих пор не имеем мы также современных семинариев по Гоголю, Щедрину, А. Островскому, Герцену, А. Толстому, Леонову.

Констатируя несомненный общий рост научно-методических качеств семинариев последних лет, необходимо, однако, предостеречь против наметившегося в отдельных работах излишнего увлечения педагогическим элементом и связанного с этим сужения задач пособия. Жанр семинария весьма емкий, и его возможности целесообразно в каждом случае использовать широко, предоставляя в распоряжение читателя полноценный отчет об основной проблематике данного участка литературоведения, о его историографии, библиографии и очередных задачах. В некоторых же семинариях целевая установка ограничивается чисто учебными задачами. Таковы, как мы отмечали, семинарии по Белинскому и отчасти по Чернышевскому и Тургеневу. В результате эти пособия не могут в какой-то мере не утратить своего научного, справочного, а в конечном счете и педагогического значения.

Перед семинарием как типом книги встают особенно широкие и ответственные перспективы в свете реорганизации системы высшего обучения, усиления его практической направленности и возрастания роли заочного, вечернего образования и самообразования. Не случайно, в настоящее время вынесен на обсуждение вопрос об усилении роли спецкурсов и спецсеминаров в системе высшего филологического образования.¹⁶ Однако для такой перестройки необходимо прежде всего оснащение высшей школы продуманным комплексом персональных и проблемно-тематических семинариев возможно более широкого и разностороннего тематического диапазона.

Семинарий, как специфический тип пособия, стимулирующий самостоятельную творческую мысль специалиста, имеет очень широкий круг читателей и большое научное значение для практических работников литературы (журналистов, руководителей литературных объединений, начинающих писателей, преподавателей в повышении их квалификации), для аспирантов и учащихся-заочников в местах, оторванных от университетских и крупных научно-исследовательских центров, ибо в семинариях закрепляется и обобщается научно-исследовательский и педагогический опыт специалистов по данной проблеме. Издание семинариев — научных отчетов — дело большого научного и культурного значения, которое заслуживает всяческой поддержки.



¹⁶ См., в частности, статью Н. К. Гудзия в «Литературной газете» от 11 июня 1959 года.

ПЕРВЫЙ ТОМ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Выход в свет первого тома академического трехтомника «История русской советской литературы», подготовляемого Институтом мировой литературы им. А. М. Горького, явился значительным событием в нашей литературной жизни. Многие по-настоящему ценно в этой книге: преодоление искусственных, вульгаризаторских принципов периодизации советской литературы; стремление к глубине и научной объективности, которое с особой силой проявилось во вступительной статье Л. Тимофеева; «Хроника литературной жизни», раскрывающая перед массовым читателем огромное количество фактов, прежде почти неизвестных ему; принципиальная новизна и важность тематики статьи о зарубежных связях советской литературы. Словом, «завоеван новый рубеж в изучении и научном осмыслении советской литературы»,¹ — эти слова точно определяют место нового труда в советской науке о литературе.

Полное и всестороннее научное освещение литературного процесса является главной целью издания, предпринятого Институтом мировой литературы. Естественно, что в томе прежде всего привлекает внимание вступительная статья Л. Тимофеева, которая посвящена анализу литературной жизни 1917—1929 годов в целом.

«Введение» Л. Тимофеева уже получило в критике высокую оценку. Оно, очевидно, является началом нового и очень интересного научного разговора о нашем недавнем литературном прошлом. Советская литература как художественное отражение действительности — вот центральная проблема, определяющая историко-литературную концепцию Л. Тимофеева. Умело разбираясь в бесчисленном количестве разнообразных и противоречивых фактов, автор «Введения» определяет основные этапы развития советской литературы в ее поступательном художественном освоении новой, революционной действительности.

В соответствии с исторической истиной автор видит определенную ограниченность и противоречивость в творчестве многих советских писателей старшего поколения и подходит к его изучению всесторонне, выясняя прежде всего положительное значение их произведений: «Советская литература должна была с первых же своих шагов .. выразить ту огромную правду во всех ее подчас пугающих и жестоких проявлениях, которую несла в себе революция; и понять, что в каждой из попыток художественного отражения революции на первых порах схватывались еще лишь ее отдельные, подчас случайные и второстепенные проявления. В каждой из таких попыток была доля революционной правды, но в каждой из них была, вместе с тем, всего лишь доля» (стр. 28).

Анализ советской литературы первых лет ее существования, периода, который определен в статье как период «субъективно-эмоционального» отражения новой действительности, является, пожалуй, лучшей частью «Введения». Убедительно охарактеризовав суровое время гражданской войны, автор пишет: «... в этих условиях трудно было бы предположить возможность широкого и разностороннего отражения в литературе потока событий революционной действительности в эническом плане, в развернутой системе характеров и событий. И характер нового человека еще не проявился в достаточной степени многомерно и повсеместно, и еще трудно было уловить закономерности в связи явлений и логику в их развитии. Поэтому понятно, что в первые годы для художественного освоения революции характерно было субъективное ее осмысление, эмоциональное ее восприятие. В литературе доминировало стремление выявить прежде всего отношение писателя к революции, а это вело к развитию лирических жанров» (стр. 17).

История русской советской литературы, т. I, 1917—1929 гг. Изд. АН СССР. М., 1958.

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 10, стр. 137.

Тесная связь литературного анализа с творческим анализом самой революционной действительности — вот основа успеха первых разделов статьи. Чрезвычайно интересны (хотя не во всем бесспорны) сопоставления «космической» революционности пролеткультовских поэтов с теми предчувствиями немедленной, близкой мировой революции, ощущениями всемирного масштаба революционных боев, которые так широко были распространены среди участников гражданской войны. Не менее интересны параллели между романтическим преклонением писателей перед революционной массой и тем пафосом массового героизма, который наблюдался тогда на фронте и проявлялся, например, в отказе бойцов от индивидуальных наград. Яркое показано, как трудности быта первых лет революции отражались на литературном быте того времени.

Тонко подмечает Л. Тимофеев глубокую внутреннюю связь художественной прозы первых послевоенных лет с литературой гражданской войны, с ее эмоциональным «настроением». Это позволяет убедительно объяснить целый ряд художественных «странностей» этой прозы: «Так называемый „орнаментализм“ тогдашней прозы и был связан прежде всего с этой своеобразной гипертрофией образа повествователя, придававшей прозе начала 20-х годов своеобразный лирический оттенок. Этот лиризм был органически связан с романтической лирикой периода гражданской войны и представлял собой своеобразное развитие этой традиции в новой обстановке... Гражданская война явилась главным, почти исключительным объектом художественного изображения. Она заслонила все остальное. Революция воспринималась вслед за Блоком преимущественно в ее стихийном, «метельном» облике. Партизанщина, крестьянские восстания, теллушки — вот к чему больше всего тяготело творчество писателей...» (стр. 65).

В дальнейшем автор уверенно продолжает развивать свою концепцию на материале литературы 20-х годов. Он справедливо отказывается от цепкой традиции характеризовать ее по литературным группировкам и исходит в оценке писателей прежде всего из художественных произведений, а не из деклараций. Тимофеев показывает, как в литературе сквозит бурную сумятицу охваченной революцией народной «стихи» все яснее начинают проступать контуры личности, героя; как крепнет реалистическая основа советской литературы; как преодолевается «абстрактный гуманизм» и в центр литературы оказывается подлинный герой нашего времени — коммунист; как советская литература широко фронтом идет к художественному открытию этого героя. Развивая общие положения, автор использует огромное количество интересного материала, дает ряд сжатых, но ярких характеристик произведений Ю. Либедицкого, И. Бабеля, А. Веселого, Б. Пильняка, А. Безыменского, Д. Фурманова, Н. Тихонова. Таким образом, статья Л. Тимофеева — крупный успех в анализе основных закономерностей советской литературной истории.

В то же время некоторые особенности построения тома заставляют предъявлять «Введению» целый ряд дополнительных требований.

В статье Л. Тимофеева недостаточно всесторонне рассмотрено литературное развитие 20-х годов. Прежде всего бросается в глаза отсутствие развернутой характеристики общественной жизни 20-х годов — эпохи сложной, противоречивой, отличающейся острой классовой борьбой, которая наложила глубокий отпечаток на интенсивную литературную жизнь этого периода. Лишь несколько строк (о резкости перехода от военного коммунизма к нэпу и о болезненном восприятии этого перехода писателями-романтиками) посвящено сложнейшей проблеме «Нэп и советская литература 20-х годов».

Необходимо оговориться, что под развернутой характеристикой эпохи здесь вовсе не имеется в виду популярный пересказ исторических учебников. Анализ эпохи, сделанный историком литературы, может и должен быть творческим анализом, где от фактов экономической и политической борьбы исследователь естественно переходит к быту, культуре, психологии, где художественная литература является не только предметом исследования, но и материалом для характеристики времени. Автор «Введения» дает образец такого творческого подхода к истории в разделах, посвященных литературе гражданской войны. А как был бы нужен в томе яркий, содержательный очерк-исследование «Двадцатые годы», который, показывая беспощадную борьбу в экономике и политике, передавал бы также все своеобразие, неповторимость этого времени, когда старое и новое переплеталось в жизни самым причудливым образом. В таком очерке вполне уместна была бы и характеристика культурной жизни, литературного быта эпохи, с частными издательствами, временно оживившими буржуазные отношения в литературе, поставившими часть литераторов в материальную зависимость от вкусов нэповского обывателя, с богемными нравами среди некоторых групп писателей, с бесконечными, ожесточенными войнами между литературными группировками. Все это дало бы возможность органически, непосредственно связать анализ литературы 1921—1929 годов с общественной жизнью этого времени.

Но именно такой органической связи недостает в разделах «Введения», посвященных литературе 20-х годов. Увлечшись цельной характеристикой советской литературы в ее освоении новой действительности, автор ослабил внимание к острой классовой борьбе, отразившейся в литературе 20-х годов. Об этом во «Введении» говорится как-то мимоходом, в общей форме и, главное, вне прямой связи с общей концепцией статьи. Порой создается впечатление, что развитие советской литературы 20-х годов — единое, монолитное течение, где есть лишь последовательно сменяющиеся друг друга этапы, единые в своих исторически обусловленных достоинствах и недостатках. Очевидно осознавая возможность такого понимания статьи, автор пишет: «В литературном процессе всегда наблюдается то, что можно назвать интерференцией литературного развития, с пересечением волн, догоняющих и перемежающихся друг с другом: разработка новых тем и образов идет одновременно с появлением произведений, еще завершающих старые темы... Общая тенденция литературного процесса улавливается в сопоставлении не только сменяющихся друг друга, но и параллельных и зигзагообразных литературных путей и перепутий» (стр. 13). Глубокая, интересная мысль! И можно предположить, что эти «параллельные литературные пути и перепутия» не оставались нейтральными по отношению друг к другу. Они порой взаимно исключали друг друга, причем борьба эта наполнялась определенным классовым содержанием. Тот самый «абстрактный гуманизм» бабелевского типа, о котором довольно мирно говорится во «Введении», к концу 20-х годов принял активную, воинствующую окраску. Утверждал ли этот «гуманизм» непобедимость древних человеческих инстинктов, защищал ли обывательское «право на жизнь», опошляя традиционную тему «маленького человека» и сводя ее смысл к известной эпической песенке о «несчастной торговке частной», которую надо «пожалеть», — во всех этих случаях он неизменно выступал как враждебное социализму направление.

Некоторым исследователям, очевидно, кажется, что раскрытие идейной противоречивости значительных и ярких произведений советской литературы (например, «Двенадцати» Блока или «Конармии» Бабеля) умаляет художественное значение таких произведений и тем самым обедняет советскую литературу. Но разве умаляет художественное значение произведений Л. Толстого установление кричащих противоречий в его мировоззрении и творчестве?

Реальные противоречия роста творческого роста советской литературы, как известно, связаны и с таким фактором, как литературные традиции. Ведь многие советские писатели начинали свой творческий путь в атмосфере декаданса, господствующего в культуре загнивающего буржуазного общества. Индивидуализм, субъективизм, формализм — эти качества буржуазного литератора XX века, блестяще охарактеризованные Горьким, очень часто сказывались в литературном развитии 20-х годов; преодоление этих качеств, порою мучительное, даже трагическое у отдельных писателей, — серьезный момент в истории советской литературы. Возможно, само дробление литературы на активно враждующие мелкие группировки в какой-то мере было наследием дооктябрьской литературной жизни. Л. Тимофеев совершенно прав, когда пишет, что «теоретические высказывания их (литературных группировок, — В. П.) представителей были сплошь и рядом резкими и неверными. Они отнюдь не должны являться единственной, исчерпывающей предпосылкой для оценки деятельности писателей, входивших в данную группу» (стр. 45). В то же время сбрасывать со счетов принадлежность писателя к той или иной литературной группе, очевидно, не следует. Противоречие между художественной практикой писателя и литературными манифестами, под которыми он ставил свою подпись, — реальное, жизненное противоречие, отражающее особенности мировоззрения и эстетических взглядов большей группы писателей тех лет.

Сосредоточив внимание главным образом на том положительном, что взяла советская литература из дооктябрьского периода, Л. Тимофеев приходит, на наш взгляд, к некоторой односторонности в конкретных литературных оценках. Настраивает на спор, например, следующее высказывание: «... А. Малышкин или Э. Багрицкий, связанные несомненно с романтической традицией дореволюционной литературы, без какой-либо органической ломки переходили ко все более глубокому и верным формам художественного отражения революционной действительности. И в революционной патетике стихов Э. Багрицкого

Нас водила молодость
В сабельный поход

в какой-то мере преломлялся романтизм его юношеских стихов:

А мы заряжали, смеясь, мушкетоны
И воздух чертили ударами шпига!» (стр. 19).

Если и преломлялся, так только через свое отрицание, преодоление. И как можно

говорить об отсутствии «какой-либо органической ломки» в поэзии Багрицкого, когда сам поэт в начале 30-х годов писал о своем творчестве:

Неумолимо, с болью напряженья,
Вылазят кровянистые стручки,
Колочие опметки и крючки, —
Начало будущего оперенья.

Багрицкий ощущал свои стихи этих лет как новое поэтическое рождение даже по сравнению со стихами 20-х годов, с «Юго-Западом».

Может быть, надо было бы полнее учитывать и литературные влияния более далекого прошлого; ведь, например, могучее воздействие творчества Л. Толстого и Ф. Достоевского на многих советских писателей является существенным моментом литературной жизни 20-х годов.

Таковы основные пути, на которых могла бы быть расширена историческая концепция «Введения» в направлении более всесторонней оценки литературного процесса 20-х годов.

Научная полнота и обстоятельность в освещении литературных фактов является хорошей традицией академических изданий типа «Истории русской литературы», историй зарубежных литератур. Нет слов, первый том новой «Истории» значительно полнее всех предшествующих аналогичных изданий, а ряд литературных фактов впервые после долгого перерыва вводится здесь в поле зрения историко-литературного исследования. В то же время и новое издание не является в этом отношении совершенным.

Уже высказывались упреки в том, что «Введение» почти не включает цельных характеристик творчества тех писателей, которым не посвящены монографические главы. Упреки справедливы, тем более что многие авторы, пользовавшиеся широкой известностью в 20-е годы, лишь скороговоркой перечислены на страницах тома. Более всего пострадало последнее пятилетие охваченного томом периода, наиболее насыщенное в литературном отношении.

Но можно ли упрекать в этом автора «Введения»? Конечно, иллюстративная часть статьи несколько слабее теоретической. Но нельзя требовать, чтобы в одной статье, и без того до отказа насыщенной историческим материалом, была дана характеристика всех сколько-нибудь значительных литературных явлений, не освещенных в монографических статьях. Но от всего тома, учитывая его размеры и академический характер, этого требовать можно и должно. Вероятно, в связи с этим и решила редакция издания наряду с «Введением» и монографическими статьями ввести обширный и оригинальный раздел под названием «Хроника литературной жизни 1917—1929 гг.»

Этот раздел — не совсем обычная хроника, так как его составители не только констатируют литературные события, но стремятся как-то оценивать их, привлекая журнальные и газетные статьи того времени и т. п. Поэтому «Хроника» дает очень богатый и ценный материал в руки человека, изучающего историю советской литературы. И все-таки принцип фактической полноты не выдержан даже в этом разделе. Дело не только в том, что в «Хронике» оценена лишь небольшая часть приводимых в ней фактов. Сама хронология в умелых руках историка литературы может служить неплохим орудием в освещении литературного процесса. Многое зависит уже от того, как выбрать и расположить исторические факты.

Возьмем 1927 год. Это год резкого обострения классовой борьбы в литературе и в то же время очень насыщенной, разнообразной творческой жизни. Долг литературоведа, составляющего хронику, отразить это обострение и разнообразие путем выявления (а в данном случае и частичной оценки) соответствующих фактов. Эта задача в томе не выполнена. Из прозаических произведений, появившихся на страницах журналов в этом году, не названы: «Преступление Кирика Руденко» Н. Никитина («Красная новь»), «Отступник» В. Лидина («Новый мир»), «Мещанин Адамейко» М. Козакова и «Средний проспект» М. Слонимского («Звезда»). Эти значительные произведения, чрезвычайно характерные своей острой противоречивостью, вызвали широкий отклик в литературной жизни тех лет. В указанных журналах в этом году были опубликованы и другие характерные по своей проблематике произведения (рассказы Вс. Иванова из сборника «Тайное тайных», повесть Б. Пильняка «Иван-Москва», отмеченная, кстати, во «Введении», повести и рассказы А. Аросева, П. Романова, С. Малашкина, К. Вагилова и др.); о них также ничего не сообщается.

В 1927—28 гг. вышел двумя изданиями сборник Вс. Иванова «Тайное тайных», а также «Наровчатская хроника» К. Федина, «Преступление Мартына» В. Бахметьева, «Белый уголь или слезы Вертера» И. Эренбурга, «Ход конем» Л. Борисова и т. д. Обо всем этом в «Хронике» не говорится ни слова; впоследствии же сообщается о публичном обсуждении произведений, сам выход которых не был от-

мечен. Не сочли нужным составители «Хронки» осветить и такие показательные факты, как мешанское наступление на литературу, проявившееся хотя бы в выпуске ряда пошловатых «изданий», смакующих интимную жизнь больших людей («Как они любили», «Проблемы пола в литературе» и т. д.).

В хронике за 1926 год сообщается о выходе поэмы Б. Пастернака «1905-й год», а о выходе поэмы того же Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт» (1927 год) почему-то не сообщается. Упоминается повесть С. Малашкина «Луна с правой стороны», а «Записки Анания Жмуркина» того же автора не упомянуты. «Растрата Гюгова» В. Лидина и «Обояньские повести» Н. Пикитина отмечены, в то время как более значительные произведения этих авторов забыты. Сообщено о выходе в 1926 году первого тома «Собрания сочинений» А. Соболя; в то же время не сообщается о выходе в 1927 году томов собранной сочинений К. Федина, И. Эренбурга, Вс. Иванова, Ал. Яковлева, Ф. Gladкова, Е. Зозули и других писателей. Сообщается о содержании альманаха «Половодье» за 1926 год, и не сообщается о вышедших в 1927 году альманахах «Круг», «Содружество», «Перевал», «Недра», «Земля и фабрика» и др. За 1926 год отмечен сборник автобиографий «Писатели»; в 1927—1928 годах вышел целый ряд академических сборников статей и материалов, посвященных отдельным советским писателям, — об этом ни слова. И, может быть, вершиной расценки авторов «Хроники» является «упущение» выхода в 1928 году «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова!

По-видимому, функцию «Хроники» гораздо успешнее могли бы выполнить квалифицированные обзоры типа статьи Н. Дикухиной о литературных журналах, обзоры, посвященные прозе, поэзии, драматургии и критике 20-х годов. Ведь статья Л. Тимофеева по своему характеру — менее всего обзор, это именно введение, обобщенный и сжатый анализ основных закономерностей литературного процесса; и вышеназванные обзорные статьи лишь естественно бы дополнили его, ни в чем не повторяя. В таких статьях нашлось бы место для хотя бы краткой оценки таких прозаиков, как А. Неверов, Л. Сейфуллина, Н. Ляшко, Г. Никифоров, А. Чапыгин, А. Яковлев, А. Аросев, А. Соболев, П. Романов, Е. Зозуля, И. Катаев, В. Бахметьев, Л. Борисов, Ю. Олеша, Г. Алексеев, Н. Никандров; таких поэтов, как А. Безыменский, М. Светлов, А. Жаров, И. Уткин, Д.к. Алтаузен, М. Голдштейн, В. Кириллов, М. Герасимов, С. Клюев, С. Клычков; таких драматургов, как М. Булгаков; таких критиков, как П. Коган, В. Фриче, Д. Горбов, А. Воронский, И. Лежнев, В. Полонский. Каждый из этих авторов по-своему не менее характерен для литературы 20-х годов, чем тот же Борис Пильняк, которому отпущено сравнительно много места на страницах «Введения».

Значительная часть фактов, иллюстрирующих и дополняющих «Введение», сосредоточена в двенадцати статьях, посвященных творчеству ведущих советских писателей этого периода. В выборе тем для монографических статей чувствуется тщательная продуманность; достаточное место уделено и прозе (Горький, Серафимович, Вс. Иванов, Фурманов), и поэзии (Брюсов, Блок, Д. Бедный, Маяковский, Есенин, Багрицкий), и драматургии (Тренев, Лавренев). Авторы тома, очевидно, считали, что тщательный анализ творчества отдельных писателей сам по себе служит общей характеристике литературной эпохи не хуже, чем обзорные статьи.

Действительно, и тематика, и количество, и объем монографических статей таковы, что они вполне могли бы в своей совокупности во многом способствовать всестороннему научному освещению литературной эпохи и тем самым частично заменить статьи обзорного характера. Но для этого требуется, чтобы анализ творчества каждого писателя опирался бы в какой-то мере на анализ хотя бы одной из сторон литературного процесса. В том, что это не только возможно, но и необходимо для подлинной научности, убеждают нас наиболее удачные страницы из монографических статей тома, например яркое вступление к статье о Багрицком (автор А. Синявский) о романтизме в советской литературе на первом этапе ее развития или же характеристика М. Щегловым связи концепции «Тайного тайных» с настроениями периода нолла.

Однако плодотворная и органическая связь между анализом частных литературных явлений и литературного процесса в целом не является характерной для монографических статей тома. Так, автор большой статьи о Горьком (А. Синявский), очевидно, видит свою основную задачу в добросовестном и полном сообщении обо всем, что написано Горьким после Октября. Вопрос о связи творчества Горького с литературным процессом 20—30-х годов ставится здесь формально и поверхностно. Трудно, например, охарактеризовать иначе такое «составление» творчества Горького и его литературных современников: «В творчестве современников Горького мы также обнаруживаем эту тенденцию: в типических художественных образах воссоздаются важнейшие события недавнего прошлого, конкретные факты истории (поэмы и многие стихотворения Маяковского, посвященные исторической тематике, «Чапаев» Фурманова, «Тихий Дон» Шолохова и т. д.)» (стр. 105). Конечно, параллели между горьковскими произведениями и литературой 20—30-х годов могли быть более глубокими.

Л. Тимофеев справедливо писал, что для советской литературы 1917—1922 годов характерно господство лирического, субъективного начала. Но ведь и горьковские произведения этих лет имеют подчеркнута лирический характер. Возникает вопрос: не следует ли рассмотреть автобиографические произведения Горького той поры именно как попытку лирического ответа на острые вопросы современности?

Поверхностно также поставлены в статье вопросы прямого влияния Горького-публициста и художника на литературную жизнь 20-х годов. О публицистических статьях Горького сообщается, что эта публицистика «отличается необычайно широким диапазоном в охвате жизненного материала» и «характеризуется углубленно философским подходом писателя к действительности», что «она органически включает в себя сведения и умозаключения, касающиеся вопросов истории, философии, искусства» (стр. 155). Автор нигде не пытается как-то конкретизировать эти общие положения, в частности связать горьковские публицистические выступления с литературной борьбой 20-х годов. Ведь публицистические статьи Горького независимо от их прямой тематики всегда были в центре внимания литературной общественности. Не случайно статья Горького «О мещанстве», например, явилась началом небезынтесной дискуссии писателей о мещанстве в жизни и литературе, развернувшейся в 1929 году на страницах журнала «На литературном посту». Вот хороший повод для дополнения «Введения», столь бегло осветившего литературные события конца 20-х годов! Но даже мысли Горького о литературном быте, его борьба против индивидуалистических тенденций среди некоторых литераторов не упомянуты в томе. Описательность и некоторая вялость статьи о Горьком не гармонируют с творческим и энергичным «Введением».

Примерно те же претензии можно предъявить и большой статье о Маяковском (автор А. Меньшутин). Обе статьи эти стоят ниже того уровня, которого достигли советские литературоведы в изучении Горького и Маяковского.

Из шести статей, посвященных советской поэзии, ни одна не ставит задачей дать хотя бы краткую характеристику развития советской поэзии в целом. В этом можно упрекнуть, в частности, статьи об А. Блоке (автор Н. Венгров) и о С. Есенине (автор К. Зелянский). Проблемы «Блок и советская литература первых лет революции», «Есенин и литературная жизнь 20-х годов» фактически обойдены здесь, несмотря на всю свою закономерность для данных статей и данного издания. Жаль также, что ни одна из статей, посвященных драматургам, не содержит сжатого анализа театральной жизни страны.

Отсутствие органической связи с эпохой, с литературным процессом вредит прежде всего научному качеству самих монографических статей. Отсюда их равномерно хвалебный тон, отсюда приглаженность в них противоречивых моментов творческого пути отдельных писателей. Ярким образцом такой «юбилейности» является, например, статья о Б. Лавреневе (автор А. Богуславский). Автор явно обходит все противоречивые или ошибочные произведения этого писателя, творческий путь которого отнюдь не был прямым и легким. Ни сборник рассказов «Разрыв-трава», ни повесть «Гравюра на дереве», ни пьеса «Враги» даже не названы в этой статье. Получается странное положение: о повести «Гравюра на дереве» не раз говорится во «Введении» и ни разу в монографической статье, специально посвященной автору этой повести!

Все эти недостатки тем более досадны, что они нарушают внутреннюю идейно-композиционную стройность тома, ослабляют связь между «Введением», монографическими статьями и «Хропикой». Создается впечатление, что авторы работали как-то изолированно друг от друга, не осознавая научной цели издания в целом. Читатель вправе потребовать от такого солидного научного издания единой историко-литературной концепции, единой научной цели и пафоса в ее раскрытии.

Первый том академической «Истории русской советской литературы» отразил значительный качественный рост нашего литературоведения. Преимущества его по сравнению со всеми предшествующими изданиями очевидны. Но нужно смотреть вперед. Творческие возможности советского литературоведения неограниченны, требования к нему быстро растут. Поэтому нельзя успокаиваться на достижениях. Нужно пожелать, чтобы последующие тома «Истории русской советской литературы» достигли большего внутреннего единства и целеустремленности на пути полного и всестороннего анализа литературного процесса.

В. ПЕРЦОВСКИЙ

* *
*

Первый том академической «Истории русской советской литературы» уже вызвал отклики в нашей печати, но круг связанных с «Историей» проблем так широк, что мы полагаем возможным высказать еще некоторые суждения и замечания. Рецензируемому изданию предшествовал вышедший в 1954 году двухтомный «Очерк

истории русской советской литературы». Наиболее существенным недостатком «Очерка» являлось тяготение его авторов преимущественно к социологическому анализу литературы и несколько упрощенная периодизация литературного процесса. Во «Введении», открывающем «Очерк», было заявлено: «Можно сказать, что периодизация литературного процесса естественно... совпадает с общесторической периодизацией развития страны, данной в Кратком курсе истории ВКП(б)».¹ К чему приводили схематизм и упрощенчество, видно на следующих примерах. Для авторов «Очерка» достаточно, например, того факта, что махист и «впередовец» А. Богданов был одним из организаторов Пролеткульта, чтобы вместо конкретного анализа и оценки далеко не однородных по характеру произведений пролеткультовских поэтов объявить, что всю их поэзию в целом характеризует «полный отрыв формы от содержания», что пролеткультисты «скатывались на позиции футуристов, декадентов».² Авторы «Очерка» фактически снимали принципиальное различие идейно-творческих установок писателей, входивших в РАПП, с одной стороны, и писателей «Перевала», с другой, заявляя, что «трюкисты, находившиеся в РАППе, ... насаждали вредные и гнилые теории»,³ что во главе «Перевала» «стоял приспешник Троцкого — Воронский».⁴ Характеризуя литературный процесс 20-х — начала 30-х годов, они невольно переоценивали реальную силу враждебных идейных влияний в советской литературе тех лет, объединяя в сущности в один лагерь футуристов и Леф, «Серапионовых братьев» и Пролеткульт, РААП и «Перевал», сменовеховцев и конструктивистов.

История русской советской литературы излагалась в «Очерке» как литературный процесс, с привлечением большого конкретного материала. Авторы «Очерка» стремились показать творческий путь писателей в его взаимосвязи с литературной борьбой, с общим процессом становления социалистического реализма. Соответственно этому характеристика многих писателей предлагалась читателю не суммарно на материале всего их творческого пути, а во многих местах «Очерка», каждый раз в тесной связи с конкретной характеристикой определенного этапа в развитии всей советской литературы.

Л. Тимофеев, автор «Введения» в первом томе «Истории русской советской литературы», сохранив эту сильную сторону «Очерка», сумел вместе с тем избежать той односторонней социологизации в рассмотрении литературного процесса 20-х годов, которая была наиболее уязвимым местом книги. Л. Тимофеев совершенно правильно определил 20-е годы как «период собирания и постепенной консолидации творческих сил советской литературы в самом широком смысле слова», как «период напряженной борьбы со всеми противостоящими ей антисоветскими течениями» (стр. 12—13). Исследователь не только раскрывает ошибочный характер творческих деклараций таких литературных группировок и организаций, как Пролеткульт и Леф, РАПП и «Перевал», но и показывает вместе с тем, как писатели, входившие в эти объединения, прислушиваясь к голосу партии, постепенно преодолевали допущенные ими ошибки.

Справедливо отмечая, что пафос революционного подъема в творчестве поэтов Пролеткульта и «Кузницы» «находил одностороннее романтическое и обезличенное выражение» (стр. 22), Л. Тимофеев подошел к оценке этого явления исторически, показав, что «эти настроения, при всей отвлеченности их поэтического выражения, отвечали эмоциональной атмосфере первых лет революции» (стр. 25). Убедительно раскрыв в творчестве первых советских писателей и поэтов «неполноту, односторонность, ограниченность и т. п.» их художественного изображения новой, революционной действительности, автор сумел увидеть и показать главное в молодой советской литературе: «при всех этих исторически неизбежных элементах ограниченности, молодое (по своему революционному возрасту) писатели молодой революции все же улавливали, хотя бы еще только в отдельных чертах, эту огромную революционную правду» (стр. 28).

Рассматривая борьбу и возникновение различных литературных организаций и группировок 20-х годов, Л. Тимофеев говорит о творческих поисках писателей того времени. «Ключ к этому новаторству, — пишет он, — лежал в революционном понимании действительности, в обобщении реальных свойств и качеств людей, создававших новую жизнь. Только здесь можно было найти и оригинальность сюжетов и полноценную систему выразительных средств, отвечавшие новому строю чувств и мыслей, создававшемуся у советских людей» (стр. 29).

Главное достоинство «Введения» заключается в стремлении автора проследить, как через все отступления и ошибки писатели 20-х годов, при всем их творческом своеобразии и особенностях индивидуального стиля, постепенно находили

¹ Очерк истории русской советской литературы, часть первая. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 29.

² Там же, стр. 80—81.

³ Там же, стр. 103—104.

⁴ Там же, стр. 101.

все более верный путь художественного «обобщения реальных свойств и качеств людей», строивших под руководством Коммунистической партии первое в мире рабоче-крестьянское социалистическое государство.

Эту исторически верную картину советской литературы 20-х годов, мужавшей в борьбе с враждебными ей влияниями, пополняют и насыщают новыми реальными подробностями заключительные статьи I тома «Истории русской советской литературы» — «Зарубежные связи советской литературы 20-х годов», «Литературные журналы 1917—1929 гг.» и «Хроника литературной жизни», наиболее полная из всех, опубликованных до сих пор.

Однако при всех достоинствах «Введения» и заключительных статей рецензируемого труда они еще не дают достаточно обстоятельного и всестороннего анализа литературного процесса 20-х годов. Ведущая роль М. Горького и В. Маяковского в формировании метода социалистического реализма скорее декларирована, нежели раскрыта автором «Введения», творчество ряда других видных советских писателей 20-х годов охарактеризовано зачастую с помощью самых беглых зарисовок, а некоторые из них вообще представлены читателю лишь в групповых именных перечислениях. Л. Тимофеев мог бы отвести этот упрек указанием на то, что том содержит развернутые монографические статьи, посвященные творчеству Горького, Маяковского и десяти других крупнейших советских писателей 20-х годов. Посмотрим же, как обстоит дело с этими статьями, занимающими больше половины всего труда (26 п. л. из 46).

Монографические статьи отличаются богатством фактического материала и в общем дают верное представление о творческом пути, чертах своеобразия, литературно-общественном значении двенадцати советских писателей.

Положительно оценивая в целом монографические статьи, считаем нужным сказать о ряде существенных недостатков этой части книги. Бросается в глаза полное отсутствие единообразия в самом принципе изложения материала: одни авторы охватывают весь творческий путь избранного ими писателя, включая дооктябрьский период творчества и выхода далеко вперед за рамки 20-х годов, другие ограничиваются в основном только этим последним периодом. Творческий путь одних писателей (Э. Багрицкий, Б. Лавренев, Вс. Иванов) представлен более или менее полно; в отношении других (Валерий Брюсов, Александр Блок) ограничен произведениями советского периода; в основу же монографии о К. Треневе и А. Серафимовиче положен обстоятельный анализ пьесы «Любовь Яровая» и романа «Железный поток», а некоторые другие произведения этих писателей лишь бегло упоминаются.

В монографических статьях творческий путь крупнейших советских писателей рассматривается, за редким исключением, изолированно от литературного процесса, охарактеризованного во «Введении», в статье Н. Дикушиной «Литературные журналы 1917—1929 гг.», а также представленного документально «Хроникой литературной жизни». Чем объяснялось пребывание Всеволода Иванова в группе «Серапионовы братья», Сергея Есенина у имажинистов, Эдуарда Багрицкого среди конструктивистов, Владимира Маяковского в футуристических и левых организациях? Как сказались идейно-творческие позиции этих литературных групп в творчестве названных писателей и как освобождались они под воздействием партийной критики от враждебных методов социалистического реализма влияний? Все эти вопросы остались, к сожалению, недостаточно освещенными в монографических статьях. Не выяснен характер отношения Серафимовича и Д. Бедного к творческим позициям РАППа, «Перевала», «Кузницы», Лефа, их собственное, особое место в литературной борьбе 20-х годов.

Устанавливая особенности творческой индивидуальности отдельных советских писателей, авторы монографических статей скороговоркой сообщают читателю свои замечания о тех чертах их творческого метода, которые могли бы дать представление о едином, при всех писательских различиях, направлении развития слагающейся в 20-х годах русской советской литературы. Так, А. Снявский в развернутой статье о творчестве М. Горького советского периода мимоходом замечает, что «в литературе того времени мы встречаем характеры, в той или иной мере близкие образу Клина Самгина... зараженные той же болезнью, что и Самгин, идущие по одному — или сходному — пути» (стр. 125). А в подтверждение своей мысли ограничивается простым перечнем некоторых персонажей А. Толстого, К. Федина, А. Фадеева, Ю. Олеши и общим сопоставлением (в абзаце из десяти строк) «самгинщины» в романе Горького и «грацианщины» в «Русском лесе» Леонида Леонова. «Сходство „университетов“» Горького и Маяковского Снявский также мотивирует лишь двумя строками из выступления к поэме «Во весь голос». В статье Б. Михайловского о Брюсове убедительно звучит, например, заявление автора, что стихотворение поэта «Третья осень» (1920) «тематически, композиционно и стилистически перекликалось с поэмой Блока „Двенадцать“» (стр. 242).

Авторы монографических статей, посвященных писателям старшего поколения — Горькому, Серафимовичу, Маяковскому и Демьяну Бедному, почти не ка-

саются дооктябрьского творчества названных писателей. Л. Поляк в статье об А. Серафимовиче справедливо, например, замечает, что «уже в дореволюционные годы, в лучших рассказах и повестях (рассказы о 1905 году, «Пески» и др.), в романе „Горд в степи“ закладывались основы социалистического реализма, того художественного метода, который создавал Серафимович вместе с другими советскими писателями после Октября» (стр. 172). Однако в самой статье упомянутому роману уделяется каких-нибудь полстраницы, которые никак не отвечают на вопрос: как же именно Серафимовичем «закладывались основы социалистического реализма». Нельзя найти ответа на этот вопрос и в монографических статьях, посвященных М. Горькому, В. Маяковскому и Демьяну Бедному. А история литературы социалистического реализма без предистории формирования ее художественного метода в дооктябрьские годы вряд ли может быть научно полноценной. Невозможно раскрыть до конца и значение последних произведений Александра Блока и Валерия Брюсова для советской литературы, не показав эволюции этих поэтов еще в дооктябрьский период.

Почти не нашел освещения в монографических статьях I тома «Истории» важнейший вопрос о творческой связи советских писателей с традициями классической литературы. Так, в статье Л. Поляк лишь мимоходом намечено: «Отчетливо ощущаются в произведениях Серафимовича непосредственные традиции героического эпоса Гоголя с его романтическим пафосом, поэтически-вдохновенными интонациями» (стр. 190). Необходимые для обоснования этого утверждения доказательства подменяются короткой цитатой из «Железного потока», занимающей конец того же абзаца.

Отметим ряд фактических неточностей и неосновательных утверждений. В Днев в статье о К. Треневе, определяя реалистические черты «Пугачевщины» «словами Луначарского», сказанными о советской драматургии, явно забывает о той глубокой критике, которой Луначарский подверг именно «Пугачевщину» за антиисторическое освещение личности Пугачева. В статье «Литературные журналы 1917—1929 гг.» Н. Дикушина пишет, что журнал «Печать и революция» во второй половине 20-х годов в значительной мере утрачивает свое значение в области теории и критики литературы, что «в статьях В. Полонского, А. Лажнева, Д. Горбова (а их перу принадлежало большинство обзорных статей журнала) была весьма ощутима ориентация на ту часть писателей, которых в 20-х годах причисляли к „правому крылу“ литературы» (стр. 511). Автор этих суждений забывает, однако, тот факт, что в 1928 году (с № 4) редактором «Печати и революции» был назначен академик В. М. Фриче, вследствие чего сама ориентация журнала резко изменилась и названные литераторы перестали печататься на его страницах. Совершенно обойдены в той же статье и другие издания, возглавлявшиеся в конце 20-х годов академиком Фриче: «Ежегодник» Коммунистической академии, журнал «Литература и марксизм», сборник «Против буржуазных тенденций в советской литературе» и др.

Отдельных неточностей не избежали и составители «Хроники литературной жизни». В хронике за 1922 год под 12 декабря указано: «В „Правде“ напечатано письмо группы писателей, вышедших из состава „Кузницы“ и образовавших группу „Октябрь“» (стр. 606). В числе этих писателей названы, между прочим, А. Безыменский, А. Жаров, А. Веселый, Г. Шубин, о которых на предыдущей странице справедливо сказано: «Организована литературная группа „Молодая гвардия“, возникшая по инициативе комсомольских поэтов; в группу вошли А. Безыменский, А. Жаров, А. Веселый и др.». Составители «Хроники» упустили из виду тот факт, что «Октябрь» был организован не только писателями, вышедшими из состава «Кузницы», но и представителями других литературных групп («Молодая гвардия», «Рабочая весна») и даже писателями, не входившими до этого ни в одну из существовавших тогда групп. В записи под 6 июня 1923 года перечисление членов «Молодой гвардии» завершается загадочной концовкой: «... М. Голодный и ряд украинских поэтов» (стр. 67). На 620 странице эта загадка расшифровывается так: «... украинские поэты — члены группы — М. Светлов и А. Ясный». Однако родившиеся на Украине М. Голодный, М. Светлов и А. Ясный писали и печатали свои стихи только на русском языке, а следовательно, лишь по явному произволу составителей «Хроники литературной жизни» оказались зачисленными в «ряд украинских поэтов».

Заметно пристрастие составителей «Хроники» к такой литературной группе, как имажинисты: им щедро предоставлены многие ее страницы (553, 555, 567, 577, 631 и др.).

В записи под 29 ноября 1921 года приводится следующая выдержка из статьи Мариэтты Шагинян о литературной группе «Серапионовы братья»: «... несмотря на формальную купель, в которой они были окрещены (...) возрождают исконную русскую классическую повесть» и «делают современность содержанием искусства» (стр. 589). Нужно сказать прямо: такая «объективная» оценка общественной позиции, которую занимали «Серапионовы братья» в советской литературе

20-х годов, явно дезориентирует читателя, противореча вместе с тем оценке этой литературной группы, которая дана Л. Тимофеевым во «Введении».

Таковы некоторые критические замечания на I том «Истории русской советской литературы».

В заключение следует сказать, что этот том, положивший начало большому труду, завершение которого ожидается с большим интересом как специалистами-литературоведами, так и широкой общественностью, заслуживает положительной оценки.

С. М А Л А Х О В



КРИТИК-ФИЛОСОФ, КРИТИК-СОЦИОЛОГ

(К ИЗДАНИЮ ДВУХТОМНИКА РАБОТ Г. В. ПЛЕХАНОВА О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ)

Выход в свет двух объемистых томов статей Плеханова о литературе и искусстве — событие в изучении литературного наследия первого русского критика-марксиста. Никогда еще Плеханов-критик не издавался с такой полнотой и обстоятельностью.

Многое в литературно-критическом наследии Плеханова до сих пор представляет живой интерес. Плеханов выработал особый жанр литературно-критической статьи, прочно связав изучение литературы и искусства с разработкой марксистской философии и социологии в целом. Вспомним тематику и содержание его работ. Серия статей «Беллетристы-народники» посвящена задаче борьбы с народнической идеологией; произведения беллетристов-народников Г. Успенского, Н. Каролина, Н. Наумова Плеханов использует в качестве материала для доказательства разложения сельской общины, развития капитализма в России, необходимости создания рабочей партии и т. п. Другая серия плехановских статей — «Судьбы русской критики» — и примыкающие к ней статьи на эту же тему содержат философский и социологический анализ литературных взглядов Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова и некоторых других русских критиков и публицистов. В статьях о Л. Толстом анализируется главным образом учение писателя. Как социолог выступает Плеханов в статьях и высказываниях о Горьком. Творчество писателей XVIII века — Тредиаковского, Сумарокова, Ломоносова, Радищева и др. — интересует Плеханова как факт истории русской общественной мысли и т. д.

Философско-социологический подход к литературе и искусству был, таким образом, важнейшей особенностью Плеханова-критика. На этом основании статьи Плеханова иногда вовсе выводятся за пределы литературной критики, что вряд ли правомерно. История не знает ни одного крупного критика, который в своих статьях ограничивался бы разработкой лишь собственно литературных вопросов. Белинский и В. Майков, Чернышевский и Дружинин, Добролюбов и А. Григорьев, Михайловский и Страхов — все они, несмотря на глубокие различия в дарованиях и во взглядах, затрагивали в своих статьях не только литературные, но и общественные вопросы. Что касается Плеханова, то мы напомним бы о двух его читателях, отзывы которых заслуживают самого глубокого внимания. Воспоминания современников сохранили для нас положительный отзыв Энгельса о статьях Плеханова, посвященных беллетристам-народникам. Энгельс отнюдь не был шокирован социологическим уклоном в этих статьях, напротив того, он назвал их «целесообразными».¹ А Ленин, по словам Н. К. Крупской, сочувственно вспоминал слова Плеханова о том, что произведение таких писателей, как Успенский, надо изучать так же внимательно, как изучаются статистические исследования.²

В лице Плеханова русская критика нашла человека, который продолжил и развил традиции боевой общественно-публицистической критики революционных демократов. Точно так же традиции философско-социологической критики, в создании которой Плеханову принадлежит большая роль, должны быть восприняты и творчески развиты в наши дни. Философия и социология не являются в настоя-

Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, тт. 1—2. Подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Б. И. Бурсова. Гослитиздат, М., 1958. Ссылки на это издание даются в тексте.

¹ А. Воден. Беседы с Энгельсом. Воспоминания о Марксе и Энгельсе. Госполитиздат, М., 1956, стр. 342.

² «Литературная газета», 1933, № 22, 11 мая.

щее время лишь узкоспециальными дисциплинами, они вошли важнейшей организационной частью в современное мышление — и в писательское, и в читательское. Поэтому вне философии и социологии живая, по-настоящему современная, подлинно научная и действительно организующая критика просто немыслима.

В создании такой критики литературное наследие Плеханова может служить вдохновляющим и поучительным примером. Правда, выдвигая на первый план философско-социологическую критику, Плеханов не избегал известной односторонности. Анализ эстетической стороны произведений искусства представлен в его статьях сравнительно скупо и в общем эпизодически, хотя Плеханов был очень требователен и порой даже придирчив к художественной форме. Целостного «монистического» исследования, в котором сочетались бы органически эстетический и философско-социологический подходы к искусству, Плеханов нам не оставил. Но справедливость требует заметить, что попытки в этом направлении Плеханов предпринимал, и эта устремленность к «монистическому» исследованию заслуживает, конечно, всяческого внимания. К сожалению, Плеханов очень редко выступал в этом жанре. И поскольку философско-социологический аспект в его литературно-критических статьях был доминирующим, исследователь плехановского наследия в области критики обязан самым внимательным образом изучать прежде всего философские и социологические взгляды Плеханова. Без этого Плеханов-критик просто непонятен.

Философские и социологические взгляды Плеханова и их связь с его литературными воззрениями уже не раз были предметом изучения. При этом было высказано немало верных суждений, прочно вошедших в обиход историко-литературной науки. Не повторяя сказанного, мы укажем лишь на одну особенность литературно-критической деятельности Плеханова, которая до сих пор почти не обращала на себя внимания исследователей, — на тесную связь между сильными и слабыми сторонами в представлениях и литературной деятельности Плеханова. Здесь, как это часто бывает, очень трудно отделить «пшеницу от плевел».

Возьмем, например, такой факт, как склонность Плеханова по преимуществу к теоретическому мышлению. Эта особенность плехановского склада ума оборачивалась в его работах то своими сильными, то слабыми сторонами в зависимости от объекта и назначения исследования. Плеханов, как правило, оказывался на высоте в анализе классических явлений общественной жизни. В тех же случаях, когда явление не вполне попадало под действие общего закона, подвергаясь влиянию местных условий, смежных явлений, побочных факторов и т. п., Плеханов часто впадал в схематизм. Он «парил» высоко в небе и редко опускался на землю. В этих случаях он, сам того не замечая, распространял общее правило на конкретные случаи. В свое время это прозорливо было замечено Лениным, писавшем о стремлении Плеханова искать ответа на конкретные вопросы в простом логическом развитии общей истины (у Ленина речь шла об анализе движущих сил первой русской революции).³

Плеханову была свойственна строгая логичность суждений. В этом смысле его деятельность представляет собою образец редкой цельности и последовательности. Но его мысль часто как бы застывает в созерцании общей истины и нередко не замечает диалектически сложных процессов текущей жизни. В этих случаях и выступает наружу внутренняя противоречивость плехановского мировоззрения. Это — противоречие между общетеоретическим и конкретно-практическим воззрением на мир. Плеханов в отличие от Ленина не мог «снять» в своей научно-общественной деятельности этого противоречия. Будучи часто правым в своих теоретических суждениях, он нередко ошибался в анализе конкретных жизненных явлений, оказываясь не в состоянии сорганизовать выводы теории с требованиями практики.

В подтверждение сказанного приведем один, с нашей точки зрения типичный для Плеханова, пример из его статьи о Г. Успенском. В этой статье он прекрасно раскрыл социально-политический смысл некоторых народнических заблуждений Г. Успенского. В частности, он дал блестящую критику ошибочных суждений писателя о капитализме, доказав, что капитализм в России неизбежен и необходим. Все это было сделано на материале произведений самого Г. Успенского. Вместе с тем в той же статье Плеханов выступает в защиту ряда положений ошибочной теории «власти земли». Вслед за Г. Успенским он пишет, что «особенностями земледельческого труда объясняется не только склад крестьянской семьи и общины, но и его (крестьянина, — *В. Б.*) веками испытанное долготерпение, его религиозные верования, его отношение к правительству и, наконец, даже к самим гг. народникам» (2, 231).

Природным условиям Плеханов в данном случае отдает предпочтение перед условиями общественными. Но «власть земли», т. е. природа, в пореформенный пе-

³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 10.

риод очень мало изменилась по сравнению с тем, какой она была до реформы, а духовный облик крестьянства за это время претерпел заметные изменения. Это говорит о решающем влиянии изменившихся, капитализировавшихся *общественных* отношений в России на психологию крестьянства.

Нетрудно заметить, что в основе верных суждений Плеханова о неизбежности развития капитализма в России и в основе его ошибочных суждений о решающем влиянии «власти земли» на психику крестьянина лежит одна и та же мысль: о ведущей роли развития производительных сил в жизни общества. Формально-логически Плеханов ни в том, ни в другом случае не отступает от этой верной исходной мысли. Но он оказывается прав лишь в первом случае, когда говорит о неизбежности развития капитализма в России. Здесь Плеханов имеет дело с самой общей закономерностью общественного развития, с таким случаем, когда масса частных фактов подтверждает общее правило. Во втором случае, когда заходит речь о факторах, определяющих психику крестьянина, Плеханов сталкивается с явлениями духовной жизни. В этой области влияние производительных сил не является сильным и непосредственным. Невозможно объяснить крестьянскую психологию, не вникая в особенности общественных отношений в деревне. Плеханов же ищет ответа на этот вопрос в простом логическом развитии общей истины о ведущей роли производительных сил в жизни общества. Таким образом, одна и та же мысль приводит Плеханова в зависимости от объекта исследования то к верным, то к ошибочным выводам. Противоречие между общетеоретическим и конкретно-историческим, практическим (в философском смысле этого слова) воззрением на мир здесь выступает со всей отчетливостью и наглядностью.

Это же противоречие проявляется и в другой форме. Еще Луначарский заметил, что в изучении идеологических явлений Плеханов чаще всего придерживался генетической точки зрения и что в этом заключались одновременно и сильная, и слабая стороны его деятельности. Действительно, генетический подход помог Плеханову написать интересные статьи о происхождении искусства и одновременно как бы заслонил от него некоторые важные явления художественной жизни прошлого и новейшего времени. Дело, конечно, не в односторонности генетической точки зрения как таковой, а в односторонности самого Плеханова, не ощущавшего границ применимости избранного им метода исследования. Плеханов нередко не замечал, что вывод, сделанный на основе генетического анализа, неприменим к явлениям текущей жизни.

Вот пример. «Изучение искусства первобытных племен, — писал Плеханов, — показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит, в своем отношении к некоторым из них, на точку зрения эстетическую» (1, 90—100). С точки зрения Плеханова, «это проливает новый свет на историю искусства», в том числе и современного. Плеханов утверждает, что утилитарную основу имеет и эстетическое чувство современного общественного человека. «Разумеется, — пишет он, — не всякий полезный предмет кажется обществу красивым, но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно. — то есть, что имеет значение — в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком» (1, 100).

Эта мысль является малопродуктивной как для эстетики, так и для критики. В частности, утверждение о том, что в основе эстетического чувства современного общественного человека лежат утилитарные соображения, толкает Плеханова к упрощениям в решении вопроса о влиянии классовой борьбы на искусство. Следуя своей схеме, Плеханов утверждает, что каждый класс имеет свое искусство и что искусство одного класса часто совершенно непонятно и чуждо представителям другого класса. Ибо то, что полезно для одного класса, не является таковым для другого. Поэтому «у каждого общественного класса... есть своя поэзия, в которую он вкладывает свое особое содержание. И в этом нет ничего удивительного, потому что каждый общественный класс имеет свое особое положение, свой особый взгляд на окружающий его порядок вещей, свои горе, свои радости, свои надежды и стремления, — словом, как говорится, свой особый *внутренний* мир. А этот-то внутренний мир и находит свое выражение в поэзии. Вот почему поэтические произведения, очень правящиеся одному классу или слою общества, часто теряют почти всякий смысл для другого» (2, 182).

К чему вели такие рассуждения, видно хотя бы из того факта, что в цитируемой статье Плеханов зачеркнул значение образа Евгения Онегина для рабочих: «Это — извольте ли видеть. — писал он об Онегине, — человек „хандрящий“, „разочарованный“, то есть попросту ни к какому делу не склонный, не способный и потому не знающий, куда девать себя от скуки. От скуки он таскается по белу свету, от скуки ухаживает за барышнями, от скуки выходит на дуэль. В свое время роман этот наделал много шума, да и теперь еще его с удовольствием читают люди высших классов. Но если, пользуясь воскресным отдыхом, за него возьмется человек, проработавший целую неделю на фабрике, то его вряд ли займут похождения

„разочарованного“ барина. Такой человек видел много настоящего, неподдельного горя, но он не знал „хандры“ и „разочарования“, точно так же, как не знали этих мудреных вещей те крепостные крестьяне, с которых получал оброк господин помещик Онегин. Рабочий просто не поймет внутреннего содержания этого романа» (2, 183).

Не требуется доказывать, что Плеханов здесь неправ. Тезис об утилитарной основе эстетического чувства в одном случае (в работах о возникновении искусства) привел Плеханова к верным и плодотворным выводам, а в другом (когда речь шла о современности) — к ошибкам и искусственным построениям.

Противоречивость мировоззрения Плеханова имела несомненно определенные исторические предпосылки и историческое оправдание. Напомним, что значительная часть литературной деятельности Плеханова приходится на допролетарский период освободительного движения. Пролетариат лишь пробуждался для сознательной революционной борьбы. Социализм русских пролетариев был еще по преимуществу «социализмом чувства». В этих условиях на первый план выдвигалась задача выяснения и пропаганды самых общих положений марксизма. При этом нельзя было не считаться с невысоким теоретическим уровнем знаний читателей-рабочих. Это отражалось и на содержании, и на форме плехановской пропагандистско-марксистской деятельности. Плеханов-ученый должен был считаться с требованиями Плеханова-пропагандиста. Порожденная определенными историческими обстоятельствами, эта особенность плехановской деятельности находила закрепление в особенностях его мышления, по преимуществу теоретического.

Несколько замечаний по поводу аппарата рецензируемого издания. Двухтомнику предпослана вступительная статья Б. И. Бурсова. Эта работа далеко выходит за рамки своего жанра. Она представляет собою целое исследование, имеющее самостоятельное научное значение. В ней дается разносторонний и вдумчивый анализ литературной деятельности Плеханова.

Особого внимания заслуживает совершенно справедливая мысль исследователя о «глубокой противоречивости всего мировоззрения» Плеханова (I, XXVIII). Б. И. Бурсов опирается здесь на ленинские оценки философских взглядов Плеханова, взятые в их совокупности, и идет в разрез с наблюдающимися в последнее время попытками односторонне положительной оценки плехановского литературного наследия.

Б. И. Бурсов говорит, что у Плеханова мы встречаем марксистский, «последовательно классовый анализ литературного процесса» (I, XVII), объяснение «диалектики литературного процесса... всей сложностью, всей диалектикой общественно-исторического процесса» (I, LXIV). Это — с одной стороны. А с другой — Плеханов допускает «схематизм и абстрактное логизирование» в решении проблем. «связанных с анализом диалектики процесса художественного творчества и природы искусства» (I, XXIV).

Справедливо указав на противоречивость плехановского мировоззрения. Б. И. Бурсов оставил, однако, в тени внутренний источник этого явления. Исследователь прибегнул к раздельному анализу сильных и слабых сторон литературной деятельности Плеханова. Такой подход отчасти неизбежен и до известных пределов практически необходим, но он уже становится недостаточным. Назревает необходимость определить внутреннюю связь между достоинствами и недостатками Плеханова-критика.

Что касается состава двухтомника, то здесь прежде всего нужно отметить отрицательный факт: в двухтомник включен ряд интересных статей, напечатанных последний раз более тридцати лет тому назад. Однако это не означает, что предшествующий двухтомнику однотомник издания 1948 года⁴ утратил свое значение. В нем содержится много конспектов, заметок и набросков Плеханова, не перепечатанных в рецензируемом издании.

В этой связи нам хотелось бы высказать следующие пожелания. Наследие Плеханова в области литературной критики настолько интересно и поучительно, что вполне заслуживает более широкого опубликования. Было бы целесообразно напечатать еще один сборник литературно-критических работ Плеханова, который дополнил бы двухтомник. Сюда вошли бы суждения Плеханова об искусстве, высказанные им в его крупнейших философских работах — «Основные вопросы марксизма» и «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю».

Большое значение имела бы перепечатка ряда материалов из вышепечатанных до войны сборников «Литературное наследие Г. В. Плеханова», ставших ныне библиографической редкостью, — записей из тетрадей и записных книжек Плеханова, его заметок на полях книг, отрывков из писем. Кроме того, могли бы быть напечатаны и некоторые неопубликованные материалы из плехановского архива. На-

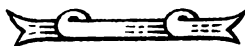
⁴ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. Вступительная статья М. Розенталя. Редакция и комментарии Н. Ф. Бельчикова. Гослитиздат, М., 1948.

конец, сюда могли бы войти воспоминания о Плеханове, разработанные ныне по различным, часто труднодоступным изданиям.

К сожалению, очень небольшое место, отведенное в двухтомнике комментариям, не позволило включить в него некоторые необходимые сведения. Мы имеем в виду эпистолярное наследие Плеханова, представленное в комментариях крайне скупо. Это привело к тому, что творческая история и обстоятельства появления ряда статей Плеханова освещены очень слабо. Не всегда указываются в комментариях и редакционные поправки и дополнения, сделанные Плехановым при переиздании его работ.

Двухтомник дает значительно улучшенный, освобожденный от застарелых искажений текст. Однако кое-какие неисправности текста все же сохранились. В статье «Н. И. Наумов» неточно передано название одного из рассказов писателя: вместо «Зажора» — «Замора». Эта опечатка переходит из издания в издание уже более пятидесяти лет. В комментариях к статье «Гл. И. Успенский» допущена ошибка в перепечатке письма Благоева: вместо «гг. 84 и 85» — «№№ 84 и 85» (речь идет о дате опубликования очерков Г. Успенского в журнале «Русская мысль»).

Таковы отдельные недостатки двухтомника. В целом же новый сборник статей Плеханова о литературе и искусстве является серьезным вкладом в изучение наследия выдающегося критика-марксиста.



КНИГА О ЧЕШСКО-РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ СТАРШЕЙ ПОРЫ

В истории русско-славянских литературных взаимоотношений древнего периода связи с Чехией не играли столь значительной роли, как например литературный обмен с Польшей или с южнославянскими странами. Однако в определенные периоды (XI, XV—XVII века) русская и чешская литературы вступали в непосредственное соприкосновение. Древнейшие памятники чешской письменности — святовацлавские легенды — не только проникли в Киевскую Русь, но и оказали воздействие на отдельные произведения древнерусской литературы. В XV—XVI веках чешское влияние отчетливо чувствуется в западнорусских областях, достигая в следующем столетии Москвы (повесть о Брунцвике). В научной литературе накопилось достаточное количество работ, посвященных чешско-русским литературным связям. Кроме статей по отдельным вопросам (Й. Йиречка, М. Мурко, Й. Поликки, М. Петровского, Й. Вашицы, Д. Чижевского, Р. Якобсона и др.) и общих обзоров в курсах М. Н. Сперанского, М. Возняка, М. Грушевского, Н. К. Гудзля, можно указать несколько более подробных разработок интересующей нас темы: трехтомник И. И. Первольфа «Славяне, их взаимные отношения и связи», книги Й. Йираска, переизданные в 1946 году в Брно под общим заголовком «Россия и мы», статьи и двухтомный труд А. В. Флоровского «Чехи и восточные славяне», вышедший на русском языке в Праге в 1935—1947 годах. Но и в этих работах вопросы литературного взаимодействия, несмотря на то, что им уделено достаточно внимания, обычно включаются в обширные разборы отношений династических, торговых, дипломатических и иного рода. Поэтому, естественно, потребность в специальном исследовании связей древних русской и чешской литератур ощущалась весьма живо. Работа Гелены Прохазковой,¹ изданная в нынешнем году Чехословацкой Академией наук, — первая книга, специально посвященная этой проблеме.

Исследование Г. Прохазковой преследует цель «расширить научные представления о важном и относительно слабо известном отрезке истории литературы и одновременно формой своею предназначается самому широкому кругу читателей, которые смогут найти в нем информацию о древнейшем периоде чешско-русских взаимоотношений» (стр. 6). Основное внимание, по заявлению автора, уделяется XVI и XVII столетиям. Учитывая это, мы не будем останавливаться на первой главе, обнимающей период с XI по XV век. Она представляет собой краткую, достаточно ясно изложенную сводку известных фактов.

В последующих главах говорится об отзывках гуситства в русской среде, о чешской беллетристической прозе на Руси, о литературе путешествий и исторических произведениях, которые сообщали русским некоторые сведения о Чехии а чешскому читателю — о Русском государстве.

Русско-чешские связи, т. е. проникновение русского материала в Чехию, можно назвать литературными лишь условно, поскольку мы не знаем ни одного русского произведения XVI—XVII столетий, усвоенного чешской средой. Приводимые Г. Прохазковой факты имеют скорее исторический интерес. Автор исследует «Московскую хроникку», изданную в 1590 году в Праге Даниэлем Адамом в Велеславина. «Московская хроника» — перевод латинского сочинения Александра Гваньини — появилась в результате усиления интереса к России, вызванного активной внешней политикой Ивана Грозного. Подобные памфлеты, приписывавшие русскому царю самые отвратительные черты, в тогдашней Европе были нередки. Г. Прохазкова приводит заголовки чешских брошюр такого рода, сожалея, что ни одна из них не сохранилась (заметим кстати, что «Новины грознэ...», указанные И. Юнгманном, — их автор также считает утраченными — имеются в собрании Го-

¹ Helena Procházková. Po stopách dávného přátelství. Kapitoly z česko-ruských literárních styků do konce 17. století. Praha, 1959. Далее ссылки приводятся в тексте.

сударственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде). В главке о «Московской хронике» справедливо отмечается, что чешский перевод последней преследовал цель не столько изобразить «тиранство» Ивана IV, сколько показать чехам величие славянского племени, которое «наполнило почти половину двух частей света, Азии и Европы» (стр. 80).

Далее в книге характеризуются переведенное на чешский «Историческое и правдивое повествование, как... великий князь... Дмитрий... достиг отцовского престола» (1606), а также путевые заметки двух чешских немцев, Михала Шиле и Георгия Тександера, бывших участниками посольств императора Рудольфа II к Болиславу Годунову.

Значительно любопытнее материал, относящийся к чешско-русским литературным отношениям; он занимает примерно пять шестых общего объема книги. Но, к сожалению, автор обходит молчанием некоторые факты, важные для освещения данной проблемы.

Так, например, рассматривая второй период чешско-русских связей (надо полагать, что Г. Прохазкова принимает периодизацию, предложенную в свое время А. В. Флоровским), который охватывает деятельность Фр. Скорины, перевод «Труда рыцаря» и пр., Г. Прохазкова характеризует только переводы Фр. Скорины, но почти не затрагивает того западнорусского литературного окружения, к которому они принадлежали.

Очень интересной по теме представляется вторая глава книги — «Гуситство и русские переводы мыслители». Автор правильно подмечает сходные моменты в идеологии Фр. Скорины и Ивана Пересветова, с одной стороны, и чешских гуситов — с другой. Как Фр. Скорина, так и позднее Иван Пересветов прожили определенное время в Чехии, и поэтому вполне оправданы поиски именно чешских (гуситских) влияний в их творчестве. К сожалению, эта тема не освещена подробно и, по всей видимости, пока не может быть освещена из-за недостаточности фактического материала.

Первую половину третьей главы занимает разбор «Хроники о чешском королевстве», содержащейся в Хронографе западнорусской редакции. Чешская часть Хронографа, по справедливому замечанию автора, «почти дословный перевод» соответствующих глав «Хроники всего мира» поляка Мартина Бельского. Возможно, также, что русскому переводчику был известен и Вацлав Гайек. Впрочем, об этом вряд ли можно говорить с определенностью, как это делает Г. Прохазкова: незначительные расхождения русского текста с М. Бельским можно, пожалуй, объяснить и без привлечения «Хроники» В. Гайка. Во всяком случае, «Хроника о чешском королевстве» — произведение переводное. Ясно, что начинать разбор ее с общей оценки взглядов, метода и манеры русского хрониста, рассматривая его как самостоятельного писателя и совершенно забывая о М. Бельском, — курьезно.

Однако именно так поступает Г. Прохазкова. У нее получается, что русский автор был «феноменальным выдумщиком»; что он «использовал образ чешской княжны Либуши в интересах... более удобной... эксплуатации народных масс»; что он в том же рассказе о Либуше видел «противоречия внутри господствующего класса». Далее читаем, что «хронист умышленно... фантастически окрасил причину... смерти» короля Вацлава III, что воцарение Пршемысла — символ победы Ивана Грозного над непокорным боярством. В конце концов «Хроника о чешском королевстве» называется «сладким ядом, впрыскиваемым прямо в жилы читателя» (стр. 54, 56—57).

Разумеется, «Хроника» (она, повторяем, почти дословный перевод польского источника) идейным своим наполнением была близка русскому литератору, но поскольку это не оригинальное произведение, то делать на ее материале социологические выводы, подобные приведенным выше, на наш взгляд, неправомерно. Не сомненно, что древнерусский книжник, выбирая материал для перевода, руководствовался в данном случае прежде всего литературными интересами. В этом убеждают и другие факты, относящиеся также к истории чешско-русского литературного обмена, — перевод «Истории о Бохеме», 7-й главы Космографии 1670 года, легенды об Иване Корвацком и отрывка «О Власте, девке Либушиной». Все они, к сожалению, выпали из поля зрения исследовательницы, хотя и построены на том же историческом материале, что и «Хроника о чешском королевстве». «История о Бохеме» и 7-я глава Космографии 1670 года, представляющие собой перевод соответствующих разделов «Истории европейской Сарматии» Ал. Гваньини, значительно менее историчны, чем чешская часть Хронографа западнорусской редакции. Совершенно ясно, что легендарные события чешской истории, изложенные в названных произведениях в виде ряда законченных новелл, интересовали русского читателя главным образом как занимательное чтение (напомним: в одном из списков «История о Бохеме» соседствует с фациями). Перевод этих отрывков еще раз свидетельствует в пользу литературных интересов русского переводчика.

Как известно, единственный бесспорный случай прямого перехода литературного произведения из Чехии в Московскую Русь в XVII веке — это перевод по

вести о королевиче Брунцвике. Непонятно, почему о ней говорится скороговоркой, на пяти страницах, в то время как «Хронике о чешском королевстве» отведено около двадцати страниц. Разбор повести о Брунцвике приносит мало нового (разве что указание на «плач» Неомении) по сравнению со старой работой И. Поливка. Для работы очеркового, популярного характера, какой является рецензируемая книга, вовсе не обязательно, конечно, детально и заново исследовать каждый вопрос, однако говорить о соотношениях чешских и русских текстов «Брунцвика», исходя из выводов и представлений шестидесятилетней давности, по меньшей мере неосторожно. Сейчас мы знаем русских списков «Брунцвика» в несколько раз больше, чем использовал И. Поливка; принимать поэтому без проверки прежнее деление на редакции, как делает Г. Прохазкова, попросту нельзя. Кроме того, и это наиболее важно, бессмысленно сравнивать русские и чешские варианты без предварительного изучения всех чешских текстов — и рукописных, и печатных. Г. Прохазкова находит в русском переводе «Брунцвика» сокращения и распространения, основываясь на тексте чешского «Брунцвика» в сборнике гр. Баворовского. Эти рассуждения столь же неправильны методологически, как и полузабытая попытка Фр. Прусика «исправить» чешский текст по русским спискам.

В книге рассматривается также «Повесть о Василии Златовласом». По нашему мнению, о ней нельзя говорить в исследовании о чешско-русских литературных связях без новых аргументов, подтверждающих, что «Василий Златовласый» восходит к чешскому памятнику. Упоминание о Праге, один лишь богемизм в тексте и ссылка на Н. К. Гудзия — вот, собственно, все, на чем Г. Прохазкова основывает свое убеждение в чешском происхождении повести. Правда, сначала она признает, что «твердо решить» эту проблему невозможно. «... Трудно окончательно решить вопрос, — пишет Г. Прохазкова, — как попала «Повесть о Василии» в Россию — прямым путем или через польское посредство... Ясно, что один единственный богемизм нельзя принимать за бесспорное доказательство возможности прямого пути, но он (богемизм — А. П.), конечно, позволяет нам высказать предположение, что русская версия повести о Василии возникла из чешского оригинала. Однако в следующей фразе («предположение» внезапно превращается в «уверенность»): «Прямым путем попала на Русь и повесть о Брунцвике» (стр. 103). «Брунцвик» — это бесспорно — переведен с чешского, но относительно «Василия Златовласого» все прежние сомнения остаются в силе. Работа Г. Прохазковой никоим образом не развеяла их.

Недочеты, которые мы сочли возможным отметить в книге Г. Прохазковой (мы не останавливаемся на мелких неточностях и опечатках, таких, как *Соловьев* Будимирович, Михаил Федорович *Роман* и т. п.), вызваны двумя обстоятельствами. Первое и главное — недостаточно продуманное отношение к выбору материала. Почему, например, Г. Прохазкова разбирает перевод «Римских деяний», который скорее является фактом польско-русских связей, и не рассматривает украинскую редакцию «Луцидария», переведенного непосредственно с чешского? Почему «сомнительному» «Василию Златовласому» отведено столько же места, сколько «Повести о Брунцвике»? Почему, наконец, исследуется «Хроника о чешском королевстве» (Хронограф) и оставляются в стороне «История о Бохеме» и 7-я глава Космографии 1670 года? Создается впечатление, будто книга составлена из несоизмеримых частей, и поэтому даже тщательно и интересно написанные главы и разделы (о «Римских деяниях», об отголосках гуситства на Руси) несколько обесцениваются.

Второе обстоятельство, обусловившее недостатки рассматриваемой книги, связано с постоянно ощущаемым стремлением выйти за пределы узкого эмпиризма, стремлением, которое само по себе можно лишь приветствовать (важно не только отметить факт литературного усвоения и выяснить сопутствующие ему обстоятельства, но и включить его в определенный историко-литературный контекст). Однако, к сожалению, некоторые из общих рассуждений писались, по-видимому, именно во избежание возможных упреков в фактографичности. Во всяком случае обобщения автора не всегда соотносятся с конкретным материалом. Более того, в отдельных случаях напрашиваются выводы, прямо противоположные выводам Г. Прохазковой (ср. очерк о чешской части Хронографа западнорусской редакции).

Освещение истории чешско-русских литературных взаимоотношений старшей поры — нелегкая задача, затрудняемая и нерегулярностью самих связей, и тем, что до нас не дошли, по-видимому, многие источники. Потребуется усилия многих исследователей, чтобы надлежащим образом решить эту проблему. Исследование Г. Прохазковой ценно тем, что затрагивает важные вопросы межславянского литературного обмена и дает толчок к дальнейшей их разработке. В славяноведении эта книга займет свое место как первая — пусть и не во всем удачная — попытка рассмотреть историю связей древнечешской и древнерусской литературы с марксистской точки зрения.



НОВАЯ РАБОТА ВЕНГЕРСКОГО УЧЕНОГО О М. ГОРЬКОМ

«Время от времени читайте Мадача, о чем прошу усиленно», — писал М. Горький в письме к К. П. Пятницкому 20 декабря 1903 года.¹

Имре Мадач (1823—1864) — талантливый венгерский поэт и драматург, первые литературные шаги которого связаны с революцией 1848 года. За укрытие политического беглеца в пору террора Мадач был на год заточен в Пештскую тюрьму. Помимо «Трагедии человека» («Az ember tragédiája») (1860), не сходящей до настоящих дней со сцены венгерских театров, он написал еще девять драматических произведений: «Не более как шутка», «Сон феи», «Последние дни Чака», «Моисей», «Цивилизатор», «Госпожа Кбложи» и др.

В 1958 году в Будапеште вышла книга одного из передовых представителей современного венгерского литературоведения профессора И. Вальдапфеля «Горький и Мадач»,² посвященная высказываниям М. Горького о творчестве Мадача, истории издания на русском языке «Трагедии человека» и, наконец, анализу связей этой драмы с поэмой М. Горького «Человек».

В 1899 году в «Нижегородском листке» появилась статья Горького «Аллегории Оливии Шрейнер», в которой попутно была дана высокая оценка творчества Мадача. М. Горький назвал его «писателем очень талантливым», изобразившим в «Трагедии человека» «всю историю культуры, весь постепенный ход и рост творческого духа человечества».³ Как устанавливает И. Вальдапфель (в первой главе работы), Горький мог знать о творчестве Мадача по статье И. Н. Болдакова в журнале «Русское обозрение» (1893, кн. VII) — «Эмерих Мадач и его „Трагедия человека“», и по переводному изданию «Иллюстрированной всемирной истории литературы Иоганна Шерра» (М., 1898), где фигурировало название «Menschliche tragikomödie». Поэтому М. Горький ошибочно, как указывает Вальдапфель, назвал в своей статье драматическую поэму Мадача «трагикомедией», и она (до его знакомства с оригиналом) показалась ему менее значительной, чем при непосредственном чтении.

Во второй главе книги «Горький и Мадач» рассказывается о том, как в 1902 году М. Горький знакомится с венгерским беллетристом А. Пинтером⁴ и тот убеждает М. Горького издать в русском переводе «Трагедию человека» Имре Мадача, чьи произведения, как и произведения вообще всей венгерской литературы, были в те годы совсем не известны в России. Однако Горький не решился поручить перевод «Трагедии» Пинтеру.

Третья глава и специальное приложение к ней посвящены впервые полностью публикуемой переписке М. Горького с З. Г. Крашенинниковой,⁵ с которой писатель договаривался о переводе «Трагедии человека» Мадача. А об ее издании М. Горький вел переговоры с К. П. Пятницким. В 1905 году «Трагедия человека» в переводе З. Г. Крашенинниковой вышла в свет в издании товарищества «Знание». Любопытно, что перевод по просьбе Горького был сделан в прозе, хотя Мадач писал белым стихом. В этой главе сообщается также и о других русских переводчиках поэмы Мадача.

¹ Архив А. М. Горького, т. IV. Письма к К. П. Пятницкому. Гослитиздат, М., 1954, стр. 147.

² József Waldapfel. Gorkij és Madách. Akadémiai Kiado. Budapest, 1958.

³ М. Горький Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1941, стр. 34.

⁴ А. Пинтер перевел на венгерский язык «Три сестры» Чехова и «Мещан» Горького.

⁵ Два письма Горького к З. Г. Крашенинниковой опубликованы в журнале «Новый мир» (1948, № 6, стр. 275). Вальдапфель публикует все шесть его писем с ответами Крашенинниковой.

В четвертой главе («Трагедия человека и Человек») мы знакомимся с историей создания поэмы М. Горького «Человек» (этой поэме предшествовал замысел написать пьесу «Человек»). Автор приводит оценки этого произведения современниками и всей последующей критикой, причем используется обширный архивный и библиографический материал. Венгерский исследователь проводит ряд текстовых сопоставлений «Трагедии человека» с поэмой «Человек», которые свидетельствуют о беспорной связи этих произведений. Поэма Мадача оказалась близкой молодому Горькому прежде всего своей концепцией, основанной на вере в победу сильного духом, свободного человека, утверждающей его разум, волю к творческому труду, стремление к счастью и неустанную борьбу за создание общества, в котором люди будут равноправны и свободны.

Самый путь человека в истории, показанный венгерским писателем как поступательное движение вперед, преодоление человеком на своем пути всех трудностей, отчаяния, лени, безверия, упадка сил, — все это говорит о том, что произведение И. Мадача, так же как и поэма М. Горького, является оптимистическим и прогрессивным.

Эта точка зрения нередко, однако, оспаривается, и притом не только литературоведами декадентско-буржуазного лагеря. Беспорной заслугой И. Вальдацфель является его полемика с оценкой творчества Мадача, которая дается в одной из недавних работ Г. Лукача — «Трагедия Мадача», опубликованной в журнале «Szaban Nér» от 27 марта и 3 апреля 1955 года.

Полемике с Лукачем отведена вся пятая глава, причем особенно интересны возражения автора по поводу утверждений Лукача о том, что все упоминания о Мадаче в романе Горького «Жизнь Клима Самгина» отражают якобы лишь декадентские споры конца XIX века и ни в какой мере не свидетельствуют о положительном отношении Горького к автору «Трагедии человека» в тридцатых годах. Вальдацфель же подчеркивает, что о Мадаче с большим сочувствием в романе Горького говорят не только одни «декаденты», а высокая оценка «Трагедии человека» самим Горьким в пору его полной творческой зрелости может быть подтверждена включением этого произведения в 1918—1919 годах в план изданий «Всемирной литературы».

Полемизируя с Лукачем, Вальдацфель показывает, что в его статье о Мадаче гораздо больше противоречий, чем в самой «Трагедии человека», о которой судят иногда больше по страницам, посвященным сатирической характеристике фаланстера. Однако и сам Вальдацфель, не высказывая своей точки зрения на сцену в фаланстере, становится непоследовательным, давая оценку «Трагедии человека»: «Мировой успех „Трагедии человека“ объясняется не тем, — пишет автор, — что она давала возможность выступить реакционерам». И дальше: «Высокая оценка „Трагедии человека“ в прошлом объясняется вовсе не реакционными ее высказываниями». Иначе говоря, исследователь не отрицает того, что драматическая поэма Мадача не свободна от противоречий, благодаря которым она и была поднята на щит реакционерами и ревизионистами.

Но здесь-то Вальдацфель и неправ, ибо сатирическое изображение фаланстера никак нельзя считать пасквилем на социалистическое общество, как это клеветнически утверждали венгерские мракобесы. Мадач подвергает резкой критике теорию и практику фаланстеров в их понимании последователями Фурье, но нигде не выступает против самого великого социалиста-утописта, который ратовал за гармоническое развитие личности, за пробуждение в человеке страсти к творчеству, за удовлетворение духовных потребностей человека. Сцена в фаланстере разоблачала не Фурье, а его жалких эпигонов. К. Маркс и Ф. Энгельс так писали о последышах утопического социализма в «Манифесте Коммунистической партии»: «...если основатели этих систем и были во многих отношениях революционны, то их ученики всегда образуют реакционные секты. Они крепко держатся старых воззрений своих учителей, невзирая на дальнейшее историческое развитие пролетариата. Поэтому они последовательно стараются вновь притупить классовую борьбу и примирить противоположности. Они все еще мечтают об осуществлении, путем опытов, своих общественных утопий, об учреждении отдельных фаланстеров, об основании внутренних колоний... Они постепенно опускаются в категорию... реакционных или консервативных социалистов, отличаясь от них лишь более систематическим педантизмом и фанатической верой в чудодейственную силу своей социальной науки».⁶

Как видим, К. Маркс и Ф. Энгельс подвергли «фаланстеры» уничтожающей критике. В чем же «реакционность» И. Мадача, также беспощадно их критикующего? Вопрос только в том, с каких позиций ведется эта критика, с революционных или реакционных.

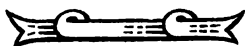
⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 456—457.

Каково отношение Мадача к революции, прогрессу, каково его представление о будущем человечества? На все это можно найти ответ в «Трагедии человека», содержанием которой является изображение пути Адама в истории, его исканий (подобно Фаусту, он ищет смысла жизни) и утверждения на земле как человека.

Общество будущего рисуется Мадачем в двух планах. С одной стороны, это ложное будущее, в которое сам Мадач не верит, — это фаланстер, обледенение земли, торжество мальтузианства, то будущее, которое навязывает человеку Люцифер и которое герой поэмы отвергает. С другой, он показывает революционное преобразование общества. Скептицизму Люцифера Мадач противопоставляет жизнеутверждающую мысль, что человек построит прекрасное будущее, — и это будет разумный строй, основанный на идеях братства и равенства.

Нет никаких сомнений в том, что Мадач остается до конца на самых прогрессивных позициях и никаких разительных противоречий, в которых обвиняет его Лукач, «Трагедия человека» не содержит.

Мы полагаем, что если бы в последней главе своей книги Вальдапфель уделил больше внимания конкретному анализу текста поэмы Мадача, его полемика с Лукачем получила бы еще больший литературно-политический резонанс. В целом же книга, обобщающая интересный материал об особенностях интерпретации творчества Мадача в художественной и критической прозе М. Горького, представляет собою ценный вклад в историю русско-венгерских литературных связей конца XIX и начала XX века.



БЛОКОВСКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

В «Ученых записках Вильнюсского государственного педагогического института» напечатана библиография Александра Блока, содержащая 998 названий изданий поэта и литературы о нем с 1928 по 1957 годы.¹ Здесь собрано все основное о Блоке, появившееся в нашей печати за последние тридцать лет. Эта библиография является продолжением библиографии, составленной Э. Блюмом и В. Гольцевым в 1929 году и охватывавшей период с 1918 по 1928 годы.

Достоинством рецензируемой работы является полнота охвата материала. В состав библиографии вошли не только центральные издания Блока, не только сборники и специальные статьи о нем, но и наиболее крупные работы, изданные на периферии (это главным образом статьи в ученых записках, журналах и альманахах). Взятые на учет даже юбилейные газетные статьи — работа, которую, может быть, можно было бы оставить в стороне, тем более что многие из этих статей дублируют друг друга и, как правило, научной ценности не представляют.

Основу библиографии составляют работы, непосредственно посвященные Блоку: издания его произведений и архивные публикации, монографии и статьи о нем. Здесь учтено все, что оказалось доступным. Правда, отсутствуют указания на переводы Блока на европейские языки и перечень исследований, появившихся за рубежом. Мы не вправе вменять авторам в вину отсутствие иностранной библиографии, но в дальнейшем хотелось бы иметь по возможности полный свод; те семь зарубежных монографий, что перечислены во введении, конечно же не исчерпывают сделанного иностранными исследователями, тем более что интерес к творчеству Блока за рубежом постоянно растет, прежде всего это относится к Франции и Англии.

Наряду с работами, непосредственно посвященными Блоку, в библиографии максимально полно систематизированы исследования и мемуары, в которых творчество Блока не является специальным объектом изучения. Здесь мы можем найти «Воспоминания о В. И. Ленине» В. Шульгина, где приведен отзыв Ленина о Блоке (№ 989), книгу А. Волкова о Горьком; здесь же мы обнаруживаем и «Семинарий по Горькому» К. Д. Муратовой и обозначенную в нем тему «Блок и М. Горький». Тщательно собраны в библиографии исследовательские работы, в которых творчество Блока рассматривается в связи с творчеством того или иного русского поэта. Так, связь Блока с поэтической традицией Пушкина рассматривается в статьях о Пушкине Б. Томашевского (№ 517), А. Цейтлина (№ 519), С. Бонди (№ 498) и др.; с творчеством Лермонтова — в статьях о Лермонтове Л. Семенова (№ 405), С. Дурылина (№ 664) и др.

Впервые в библиографии систематизированы высказывания о Блоке поэтов и писателей, а также произведения, посвященные Блоку. Здесь, кроме имен В. Маяковского, А. Белого, Э. Багрицкого, встречаем имена К. Федина, Н. Тихонова, А. Фадеева, А. Твардовского, М. Шагинян и др. Учтено даже посвященное Блоку стихотворение молодого поэта Е. Евтушенко («Когда я думаю о Блоке...», см. № 910).

Благодаря такому широкому охвату библиография А. Блока выходит далеко за границы библиографической работы обычного типа. «Ал. Блок в литературоведении, публицистике и художественной литературе» — под таким девизом протекала работа составителей.

Нам хотелось бы лишь дополнить существующий список несколькими работами, которые не учтены в труде. Так, не вошла в библиографию вступительная статья О. Цехновицера к сборнику стихотворений Федора Сологуба (Библиотека поэта. Малая серия. 1939), где имя Блока упоминается не один раз; работа Б. Бя-

¹ Е. Колпакова, П. Гуприяновский, Д. Максимов. Библиография А. Блока. «Ученые записки Вильнюсского государственного педагогического института», 1959, т. VI стр. 289—354.

лика «Эстетические взгляды Горького» (Л., 1939); статья К. Д. Муратовой «Сказки об Италии» (в кн.: М. Горький. Материалы и исследования, IV. М.—Л., 1951); книга Ивана Жиги «А. М. Горький. Воспоминания» (М., 1955); статья Ильи Окунева «Проторенным путем» («Литературная газета», 1956, № 46, 17 апреля).

Библиография Ал. Блока не представляет собой сухого перечня имен, названий, дат. Многие из названий сопровождаются короткими аннотациями. Правда, принцип отбора работ для аннотации не всегда бывает ясен. Почему, например, «Сантиментальное путешествие» В. Шкловского проаннотировано («Воспоминания о Блоке. Блок и революция», см. № 88), а следующая работа того же автора — «О теории прозы» — осталась без каких-либо пояснений? В каком аспекте упоминается Блок в статье Б. Алперса «Театр социальной маски» (№ 140)? Чем интересны «Воспоминания» Л. Гуревич (№ 661)? На каком основании, проаннотировав «Беспокойную юность» К. Паустовского (№ 788), авторы оставили без внимания его «Золотую розу» (850) или рассказ Л. Борисова «Чудесный гость» (№ 386)?

Не во всех случаях удовлетворительны и сами аннотации. Так, под номером 161 значится: «10 лет со дня смерти Ал. Блока. — Литературная газета...» И дальше в квадратных скобках: «Информация». И все. Но о чем информация? О торжественном заседании? Не совсем понятна фраза: «Блок и авиация» (№ 215). Оказывается, она всего лишь излагает содержание статьи, в которой говорится об эволюции в русской литературе авиационной темы. Вряд ли можно согласиться с тем, что высказывание цензора О. Ламкерта о пьесе Блока «Незнакомка» есть лишь «отзыв цензуры» (№ 221). Это не просто «отзыв», а строгое и категорическое запрещение театральной цензурой пьесы Блока к постановке.²

Строгий и выдержанный стиль аннотаций, заголовков и т. д. в отдельных случаях не единообразен. Так, например, пишется: «Письмо к Л. Я. Гуревич» (№ 8) и тут же — «Письмо С. П. Туголминой» (№ 9; кстати не С. П., а С. Н. Туголмица); «Письма к А. М. Ремизову» (№ 98), но «Письма А. А. Блоку» (№ 101).

Отдельные отмеченные недочеты библиографии А. Блока ни в коей мере не влияют на ее общую высокую оценку. Библиография эта сделана тщательно, умелыми руками, и есть все основания утверждать, что труд составителей принесет большую пользу.

Вместе с тем мы должны поставить вопрос о необходимости единого библиографического свода, охватывающего период от первых публикаций стихов Блока до настоящего времени. Подобное издание помогло бы ликвидировать «белые пятна» творческой биографии поэта; ведь до сих пор мы не имеем хотя бы самой общей и популярной летописи жизни и творчества Блока, не восстановлена история создания таких произведений, как «Возмездие» и «Двенадцать», специальные исследования поэзии Блока — явление, все еще сравнительно редкое. Основа общего библиографического свода, посвященного Блоку, налицо. И только тогда, когда эта работа будет завершена, можно будет сказать, что потребность в библиографии крупнейшего русского поэта XX века удовлетворена.



² ЦГИАЛ, Главное управление по делам печати, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 26, л. 309. (В заметке В. Михайловой, на которую ссылаются составители, текст этого документа приведен с некоторыми неточностями).

КНИГА О „РУССКОМ ЛЕСЕ“ Л. ЛЕОНОВА

В произведениях Леонова жизнь предстает во всей своей сложности, со всей остротой социальных конфликтов. Художник социалистического реализма, Леонов видит жизнь в ее революционном развитии, умеет воплотить в типических, впечатляющих образах столкновение противоборствующих сил и идей эпохи, показать перспективность нового строя человеческих отношений.

Героями писателя чаще всего являются люди трудной, драматической судьбы. Леонов ставит своего героя в обстоятельства, требующие от него напряжения всех моральных сил, до дна раскрывающие его душу, его социальную ценность. Сдирая показную шелуху, обнажая сущее, писатель непримирим и беспощаден к криводействию, всякой пещисти и мертвечине, горяч и напорист в утверждении чести, правды, идей коммунистического преобразования жизни. Нравственный максимализм, бескомпромиссность — одна из отличительных черт этого художника.

Идеи и мысли в леоновских произведениях утверждаются нередко метафорически, порой иносказательно. Но писатель умеет подвести нас к своим метафорам и аллегориям конкретно-достоверным изображением жизни, столкновением своеобразных, психологически резко очерченных характеров, часто приобретающих значение символов, но всегда осязаемых как реальность.

Сила воздействия произведений Леонова заключается в том, что они апеллируют не только к чувству, но и к разуму читателя. Не только любимые герои писателя всегда отличаются ярко выраженным интеллектом, но и сам автор предстает в леоновских произведениях как писатель-мыслитель, тяготеющий к большим философским обобщениям.

С особой силой и глубиной черты леоновского таланта проявились в его романе «Русский лес». Роман этот по праву занял выдающееся место в послевоенной советской литературе и удостоен высшей награды — Ленинской премии. После опубликования «Русского леса» появилось немало критических статей, содержащих оценку его идейной направленности, интересные аналитические наблюдения по поводу стиля, художественных особенностей романа. Теперь мы имеем и первую монографическую работу об этом произведении — книгу М. Лобанова «Роман Л. Леонова „Русский лес“».

Перед нами серьезное, обстоятельное исследование, в котором наряду со сводкой наблюдений предшественников автора монографии дается ряд новых, самостоятельных наблюдений и обобщений.

Автор монографии о «Русском лесе» увлечен предметом исследования. Он проникается мыслями и духом романа. Порой даже в самом слого и лексике критика чувствуются леоновские интонации. Вот как, например, начинает М. Лобанов свою книгу: «Почти слышишь, как шумит лес в леоновском романе. И зримо представляется, как в весенние предвечерья совсем прозрачный, без теней лес словно шуршит спростонья, наступить боится на оживающую под ногами мелюзгу. Лесным ключевым холодком встает из таинственной глубины чащи, куда вы вступаете вместе с крестьянскими ребятишками Иваном и Демидкой и с легкой оторопью, будто в детстве, тревожно следите, как погружается во мглу загадочный, полный смутного ропота и видений лес» (стр. 5). Непривычные для литературоведческих работ слова («тяжелый послух», «молвит», «шастает») встречаются в авторском тексте книги. Однако подражание языку любимого писателя у критика иногда выливается в искусственным. Бойкость его пера порой отдаст манерностью.

М. Лобанов идет к выводам и обобщениям от конкретности, от детали. Исследователь часто прибегает к изложению содержания, отдельных событий и колли-

зий романа. Но показывая, критик одновременно истолковывает. Он идет к выявлению идей и мыслей романа, не порывая с его образной и сюжетной фактурой.

В первой главе — «Друзья и враги» — автор монографии подробно останавливается на главных образах романа — Иване Вихрове, Грацианском, Чередилове, Поле. К сожалению, критик ограничивается беглым, буквально в нескольких строках, разговором о таком важном образе романа, как образ коммуниста Крайнова, который оказывает решающее идейное и моральное влияние на Вихрова. Во второй главе — «Главная дума» — речь идет о собирательном образе народа, родины, об основных мыслях и философии романа. Последующие главы — «В творческом тигле», «Резец художника» — посвящены мастерству писателя, связи лобановского романа с традициями русской классической литературы, в частности творчеством Достоевского и Горького.

Такое построение монографии позволяет автору последовательно сосредоточиваться на интересующих его вопросах. В то же время Лобанов не связывает себя этим членением. Например, характеризуя героев романа, он ведет речь и об образных средствах их обрисовки, и о том, какую роль играет каждый из отдельных образов в сюжетном развитии, в выявлении философии романа. При этом, однако, исследователь не избегал некоторых повторов, многократного цитирования одних и тех же мест романа.

Автор монографии вскрывает сложную взаимосвязь отдельных образов, смысл авторского сопоставления их — по контрасту или по созвучию, помогает уяснить философское значение лобановской темы живой преемственности поколений, почувствовать поэтическую окрыленность новой смены советских людей-борцов, прежде всего Поли Вихровой. М. Лобанов верно почувствовал ласковый отеческий юмор Леонова (отметим кстати новизну этой интонации для самого Леонова) по отношению к молодым героям романа, придающий достоверную человечность их романтически устремленным образам.

Исследователь улавливает разнообразие лобановских интонаций, стилистическое и экспрессивное богатство обрисовки персонажей: и «задыхающийся» ритм долиной фразы у постели умирающего Володи Анкудинова, и беспощадный блеск лобановского психологического скальпеля, который рассекает душу демагога Грацианского.

Менее удачны попытки критика показать своеобразие Леонова-художника. Многие рассуждения М. Лобанова о мастерстве автора «Русского леса», например о том, что образы молодежи показаны Леоновым в развитии, что речь героев помогает выявлению их характеров, сами по себе верны. Но они доказывают лишь то, что Леонов, как и всякий настоящий художник, владеет изобразительной культурой. А вот понять творческую индивидуальность, стилевое своеобразие этого самобытного художника такие наблюдения М. Лобанова вряд ли нам помогут.

Трудно согласиться и с утверждением М. Лобанова о «недостатках» языка людей из народа у Леонова. М. Лобанов пишет, что «подчеркивание деформированных слов в речах персонажей придает им черты известной искусственности, литературной условности» (стр. 108—109). Ну а если мы вспомним, как говорят мужики в толстовской пьесе «Плоды просвещения», речь которых еще более далека от норм литературного языка? Выходит, мы и Толстого должны будем упрекнуть в искусственности? Степень и роль языковых искажений в речи героев Леонова и Толстого, разумеется, различна. У Леонова — это лишь отдельные редкие вкрапления. Но и в том и в другом случае важно понять функцию этого приема, его место и значение в общем стилевом звучании и художественном своеобразии произведения. Однако именно этого как раз и не делает М. Лобанов, ограничиваясь поверхностным и бездоказательным упреком.

Исследователь говорит о «негативном» крене в распределении внимания писателя между носителями «добра» и «зла» и усматривает некоторую противоречивость в обрисовке Ивана Вихрова. «... Мирозозрение, сфера интеллектуальных интересов Вихрова характеризуют его как передового человека нашего времени. Но рационалистические и психологические качества в характере порою не соответствуют друг другу, — пишет М. Лобанов. — Герой изображается автором выражением новых идеалов, новых жизненных требований, но это внешнее выражение не всегда сливается с психологическим обликом героя. Вихров не раз говорит о необходимости через упорную, беспощадную борьбу одолевать силы старого мира, — сам же в столкновении с Грацианским чрезвычайно пассивен... В образе Вихрова нет той активности новой социальной силы, которая бы резко утверждала себя в борьбе против старого мира» (стр. 95).

Получается, будто Леонов «не дотянул» Вихрова до надлежащего уровня, соответствующего представлениям критика о подлинном герое эпохи. Но такое утверждение М. Лобанова проистекает от недостаточного проникновения в замысел художника. В то же время в нем сквозит требование к писателю показывать героев «идеальными», безупречными во всех отношениях. Почему же Вихров должен непременно «резко» себя утверждать? А может быть, для Леонова особенно дорога

и важна в образе Вихрова не открыто подчеркнутая политическая активность, а глубинная связь его научных исканий и убеждений с большими социальными идеями современности.

Если бы М. Лобанов судил леоновского героя с учетом писательского замысла, ему не пришлось бы удивляться тому, что Вихров не укладывается в рамки начертанной критиком схемы. Гораздо плодотворнее было бы показать, в чем своеобразие социальной активности леоновского «депутата лесов» как одного из многих и разных героев богатой и неоднотипной галереи нашей литературы.

Детально останавливаясь на мимикрирующей личности Грацианского — анטיפода и уязвителя Вихрова, М. Лобанов прослеживает его социальный генезис, сравнивает эту фигуру с горьковским Климом Самгиным. «Грацианский — не жертва буржуазной действительности, старого мира, а сознательный их приверженец, идейный оруженосец», — к такому заключению приходит М. Лобанов (стр. 43).

Автор монографии считает созданный Леоновым образ Грацианского примером подлинной, «большой» сатиры. Действительно, сатирические краски не чужды леоновской палитре. Но сатира Леонова весьма своеобразна. Это не открытое гогаевское разоблачение смехом, не зловеющий гротеск Сухово-Кобылища, не убийственная карикатура Маяковского. Свообразие сатиричности образа Грацианского в том, что она вырастает на почве углубленного психологизма. Она — не в открытом издевательском смехе, а в тонкой и острой иронии. Глубоко скрытая, струящаяся под покровом внешне объективного изложения биографии, поступков, обрисовки портрета Грацианского, леоновская ирония лишь изредка пробивается наружу — главным образом в субъективно-оценочных авторских комментариях поведения персонажа. Гораздо чаще Леонов заставляет самого читателя разбираться в сознании и психологии Грацианского. «Враги не ходят в жизни с клеймом, чтобы их отличали от окружающих», — верно замечает М. Лобанов (стр. 55). В этом смысле леоновские средства обрисовки Александра Грацианского близки методу Горького, который изнутри развенчивает мещанина и врага революции Клима Самгина, на что справедливо указывает автор монографии о «Русском лесе». Однако такой вывод исследователя не очень вяжется с его предшествующими утверждениями об открытой сатиричности и даже гротескности леоновского разоблачения Грацианского.

Интересны суждения М. Лобанова о сложной композиции «Русского леса»: о роли в ней собирательного образа народа, об образе Поля как центральном связующем звене в архитектонике романа, о соответственности пейзажа с психологией героев, о символически обобщенном образе русского леса. Объясняя роль обширных экскурсов в прошлое, их органичность для леоновского романа о современности, автор исследования пишет: «Леонов преднамеренно выделяет „настоящий“ плав повествования, острое его замысла направлено на современность, на события Великой Отечественной войны, на молодое поколение, наиболее полно представленное в образе Поля, которому пришлось принять на свои почти еще детские плечи огромную тяжесть испытаний в борьбе с немецко-фашистскими захватчиками. Но вместе с тем писателю важно показать, что подвиг советской молодежи подготовлен всем славным прошлым ее отцов. Приемом отступлений в прошлое писатель добивается того, что в романе постоянно ощущается биение пульса в живой преемственной связи двух поколений советских людей, в единстве народной борьбы» (стр. 64).

М. Лобанов прослеживает, как «отражаются общественные отношения, действительность в душевно-психологической сфере» персонажей леоновского романа. Критик показывает вместе с тем, что драматические коллизии и сложные вопросы действительности «не выступают у героев Леонова в отвлеченном виде, они опосредствованы жизненным опытом и чувствами человека, окрашены личной эмоцией, приобретают характер интимных вопросов» (стр. 82).

В ряде критических статей о «Русском лесе» отмечались следы влияния Достоевского в этом романе. Вопрос о связи творчества Леонова и Достоевского имеет давнюю историю. В критике 20—30-х годов нередко прямо отождествляли художественные принципы Леонова и Достоевского.¹ Известная связь между творчеством Леонова и Достоевского бесспорна. Сам Леонов вполне определенно высказался на этот счет: «Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями».² Он учился у Достоевского проникновению в самые затаенные уголки человеческой психики. Но именно этим, так же как и своим искренним гуманистическим сочувствием «маленькому человеку», раздвоенному несправедливым строем, и ценен Достоевский сегодняшнему советскому читателю. И то, что Леонов

¹ См., например: И. Нусинов. Леонид Леонов. ГИХЛ, М., 1935, стр. 40—42.

² Наши современные писатели о классиках. «На литературном посту», 1927, № 5—6, стр. 57.

унаследовал именно эти элементы творчества Достоевского, — одна из сильнейших и своеобразных черт леоновского таланта.

Общность Леонова с Достоевским в области писательской «технологии» и отчасти предмета изображения — в широком смысле, в смысле несотвечающего интереса к человеческим «окраинам» — очевидна. В творчестве Леонова, особенно раннем, проскальзывают и некоторые другие следы влияния Достоевского: преобладание этической оценки действительности — с точки зрения личности — над социально-классовым ее осмыслением, мотивы человеческого страдания, нагнетание трагедийных нот. Но главные цели, каких добивается Леонов в зрелую пору своего творчества, используя унаследованный от Достоевского психологический микроскоп, идеи, которые он утверждает, обращаясь порой к сходному в чем-то предмету изображения, совершенно иные, чем у Достоевского. Не апология духовного бессилия человека, не проповедь смирения, а жгучая несправедливость к человеческому «подполью», утверждение духовной силы активных преобразователей жизни — вот в чем пафос леоновского творчества.

И чем дальше шел Леонов от ранних произведений к зрелому творчеству, тем самостоятельнее становился его талант, освобождаясь от некоторых чуждых мировоззрению советского писателя мотивов Достоевского, все более и более органически переплавляя в своем творческом тигле «технологическое» наследие Достоевского.

Плодотворность позиции М. Лобанова заключается в том, что он рассматривает вопрос об общности Леонова с Достоевским в связи с эволюцией творчества советского писателя, обращаясь к таким произведениям раннего Леонова, как «Барсуки» и «Вор». Исследователь подчеркивает положительное значение обращения Леонова к творческому наследию выдающегося русского писателя, хотя некоторые суждения М. Лобанова о чертах сходства творчества Достоевского и Леонова малоубедительны, спорны (например, о «сходстве» патристических взглядов Достоевского и Леонова). В то же время М. Лобанов обращает внимание и на то обстоятельство, что связь Леонова с творчеством Достоевского зачастую носит полемический характер, что советский писатель в своих произведениях, особенно позднейших, опровергает многие идейно-художественные концепции Достоевского. «У Достоевского слышится отчаяние, комментарии фактов зла жизни преисполнены ужаса. Нагнетание характеристической эмоционально-экспрессивной лексики образует атмосферу пессимизма, безысходности. У Леонова — напряженность особого рода, создаваемая острым драматизмом развернувшейся борьбы двух миров. Оптимизм автора проявляется в художественной структуре романа, в наличии патетической тональности, писатель как бы поднимается над тем злом старого мира, от которого приходил в ужас Достоевский» (стр. 134). Так исследователь, исходя из различия идейных позиций двух крупных художников, показывает противоположность эмоционального звучания использованных ими в чем-то сходных изобразительных приемов и средств.

Иной ракурс приобретает у М. Лобанова решение вопроса о связи Леонова с Горьким. Отмечая их идейную близость как художников социалистического реализма, М. Лобанов показывает общность отдельных тем и мотивов их творчества, в частности антимеркантистской темы. Пафос коллективного созидания в «Соти» отвечает горьковскому призыву показать труд как творчество. Леонов все прочнее утверждается на горьковских позициях веры в разум, человеческую волю к социальному преобразованию действительности. Горьковский мотив «человек — это звучит гордо» пронизывает и леоновский роман «Русский лес», где писатель говорит о вере народа в «чистого и гордого человека, которую, как свечечку, пронес сквозь непогоду» (стр. 141). Имея в виду образ Грацианского, родословно связанный с горьковским Климом Самгиным, М. Лобанов говорит не только об идейной, но и о художественно-эстетической общности этих больших художников.

Вопрос о связи Леонова с Горьким рассматривается М. Лобановым опять-таки в свете эволюции творчества Леонова. Исследователь солидаризируется с высказыванием Луначарского о том, что первая, «зарядьевская», часть романа «Барсуки» написана в манере Горького, но показывает, что принадлежность Леонова к «литераторской генерации», выпорхнувшей на свет из широкого горьковского рукава, не означает единства их манер, стиля, языка. Чем дальше шел Леонов в своем развитии, тем более самостоятельным и оригинальным становился его стиль.

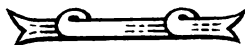
В эволюции связей Леонова с Горьким главное состоит в идейно-методологическом сближении при заметном различии стилевых устремлений. Так, при определенной общности идеологического смысла образов Клима Самгина и Грацианского, метсада «внутреннего» разоблачения этих персонажей композиционные, интонационно-речевые признаки этих произведений определяют их существенное стилистическое различие.

Монографии М. Лобанова можно было бы пожелать большей полноты в использовании существующей критической литературы о романе, да и о творчестве Леонова в целом (автор предпочитает видеть в работах предшественников лишь нег

тивные стороны), более широкого привлечения высказываний самого Леонова о своем творчестве, о задачах литературы, мыслей писателя, выраженных в его публицистических статьях. Можно было бы ожидать более детального прослеживания родословной отдельных образов романа в предшествующем творчестве Леонова. Если это интересно сделано в отношении Поля, то связь Ивана Вихрова и Скутаревского почти не раскрыта. М. Лобанов отмечает родство Грацианского с персонажем «Половчанских садов» Пыляевым, но упускает такие фигуры в леоновской галерее уязвимей человеческих душ, как Черваков из пьесы «Унтиловск» и Петрыгин из романа «Скутаревский».

Наконец, слишком бегло написана заключительная глава монографии, где критик пытается определить социально-художественное значение романа, место «Русского леса» среди других произведений советской послевоенной прозы, его роль в развитии искусства социалистического реализма. М. Лобанов соотносит «Русский лес», с одной стороны, с такими произведениями о подвигах советских людей в Отечественной войне, как «Белая береза» М. Бубеннова, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Звезда» Э. Казакевича, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова. С другой стороны, критик считает, что роман «Русский лес» примыкает к эпическим произведениям о прошлом — дилогии К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето», автобиографической трилогии Ф. Гладкова «Повесть о детстве», «Вольница», «Лихая година». Такое сопоставление имеет в виду лишь самые общие моменты. Не менее важно подчеркнуть индивидуальные особенности леоновского романа как одного из самых синтетичных произведений современной советской прозы, наиболее органично соединяющего высокую философичность с реалистической осязаемостью образов.

Поэтому предшествующие главы монографии М. Лобанова гораздо содержательнее, чем заключительная ее часть. Именно в них раскрывается глубокое содержание «Русского леса», произведения, написанного художником «своей песни», как сказал о Леонове Горький, художником, выразившим свои глубокие раздумья о судьбе народа, высокие и обостренные гражданские чувства.



Х Р О Н И К А

ПУШКИНСКИЙ ДОМ В 1960 ГОДУ

В 1960 году в Пушкинском доме будет разрабатываться 40 тем, 15 из них являются новыми. Часть этих исследований посвящена современной литературе.

Одним из недостатков академического литературоведения до недавнего времени являлось то, что изучение советской литературы нередко отрывалось от процессов, происходящих в литературе сегодняшнего дня. В специальном постановлении «Об улучшении работы в области литературоведения», принятом в прошлом году, Президиум АН СССР обязал литературоведческие учреждения Академии наук преодолеть этот недостаток, усилить борьбу за чистоту марксистско-ленинской методологии, повысить роль науки о литературе в коммунистическом воспитании. Решению поставленной задачи в той или иной степени подчинены основные проблемы научных исследований, рекомендованные Президиумом АН СССР в области литературоведения на ближайшие годы.

Разрабатывая эти проблемы, сотрудники Пушкинского дома стали уделять больше внимания выяснению роли литературы в воспитании нового советского человека, формированию и становлению метода социалистического реализма, вопросам художественного наследия и национальной специфики литературы. Так, например, в коллективном труде «Проблема характера в советской литературе», работа над которым начинается с 1960 года, будут показаны различные пути изображения советского человека в послевоенной литературе. Доктор филологических наук К. Д. Муратова работает над монографией «Формирование социалистического реализма в русской литературе». Историко-литературный анализ обширного материала, в том числе и архивного, позволит автору исследования охарактеризовать достижения социалистического реализма в канун Октября и первые годы Советской власти. Проблема становления и развития метода социалистического реализма рассматривается также в монографии В. В. Тимофеевой «Поэтический язык Маяковского», в очередном, IX томе «Вопросов советской

литературы», посвященном изучению советского романа, исследовании П. С. Выходцева «Советская поэзия и народное творчество», монографии Л. Ф. Еринова о сатирической прозе 1920-х годов, которая выйдет в свет в текущем году. Книгу о принципах анализа художественной литературы подготовил доктор филологических наук Н. И. Пруцков. Ряд статей о современной литературе готовится для журнала «Русская литература».

Задачей первостепенной научной важности является исследование закономерностей эволюции реализма. Сотрудники Пушкинского дома в прошлом уже подготовили несколько трудов, посвященных этапам историко-литературного процесса и его ведущим жанрам (десятитомная «История русской литературы», двухтомная «История русской критики» и др.). В настоящее время институт работает над трехтомной «Историей русского романа», которая посвящается выяснению специфики нашего классического и современного романа, его значению для развития отечественной и мировой литературы.

Кроме коллективных трудов, в Пушкинском доме разрабатываются монографии о реалистических системах отдельных писателей. В числе работ этого рода наряду с недавно выпущенной книгой А. С. Бушмина об эволюции творчества М. Е. Салтыкова-Щедрина можно назвать подготовленный к печати сборник статей о М. Горьком Н. К. Пиксанова. В 1960 году заканчивается авторская работа над двумя монографиями: Б. С. Мейлаха — о художественном мышлении Пушкина, Б. П. Городецкого — о его лирике. Г. М. Фридляндер пишет исследование о реализме Достоевского. К 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого готовит книгу о романах писателя Б. И. Бурсов.

Для художественной практики литературы и глубокого освещения вопросов художественного мастерства немалое значение имеет исследование закономерностей развития литературных стилей. Этой проблеме посвящается очередная, пятый выпуск сборника «XVIII век», работа над которым завершается в текущем году. Здесь рассмат-

ривается национальное своеобразие русского классицизма, демократические и реалистические тенденции в начальном периоде развития новой русской литературы.

Изучению важнейших проблем мировоззрения Пушкина, его творческого мастерства, места и значения поэта в истории русской и мировой литературы будет посвящена новая коллективная монография — «Итоги и проблемы пушкиноведения».

Ряд своих трудов институт посвящает проблеме взаимосвязей и взаимодействия русской и зарубежных литератур. Так, например, славянские связи древнерусской литературы рассматриваются в очередном, XVI томе «Трудов отдела древнерусской литературы», который выйдет в свет в 1960 году. В этом году завершается авторская работа над первым тематическим сборником, посвященным взаимосвязям русской и европейских литератур XVIII—XIX веков. Сектор по изучению взаимосвязей русской литературы с зарубежными (руководитель академик М. П. Алексеев) начинает с нового года работу над коллективной монографией на тему «Шекспир и русская культура». Взаимосвязи русской и зарубежных литератур в XVIII веке исследует П. Н. Берков. В 1960 году выйдет в свет большая монография Ф. Я. Приймы о творчестве украинского писателя-революционера Т. Г. Шевченко. В этой работе раскрываются многообразные связи между культурами двух великих братских народов нашей страны.

Большое количество индивидуальных и коллективных работ, в которых прослеживаются закономерности возникновения и исторического развития русской литературы, готовит сектор древнерусской литературы. Как обобщающий труд по вопросу текстологии древнерусских произведений, который одновременно явится и учебным пособием по древнерусской текстологии, задумана завершаемая в 1960 году монография Д. С. Мухачева. Одной из насущных задач этого сектора является создание капитальных обобщающих и справочных работ по литературе древней Руси.

Значительна и интересна программа работы фольклористов.

Советская фольклористика исходит из марксистского понимания решающей роли народных масс в истории общества. Фольклор, созданный коллективным гением трудового народа, представляет величайшую идейную и художественную ценность. Пушкинский дом занимается исследованием истории и теории народно-поэтического творчества русского народа в его различных жанрах. Важно отметить усилившееся внимание фольклористов к народно-поэтическому творчеству советской эпохи.

Наряду с подготовкой десятилетней серии «Памятников русского фольклора», первые тома которой вскоре выйдут в свет, институт начинает исследование современного народного творчества и фольклора периода Великой Отечественной войны. В секторе народного творчества готовится монография В. Е. Гусева об эстетической сущности фольклора и ряд других теоретических и историко-фольклорных исследований. Так, например, в 1960 году будет выпущена монография Б. Н. Путилова «Русский историко-песенный фольклор XIII—XVI вв.». Значительный интерес для широких кругов читателей представит завершаемая в институте научно-популярная антология «Русский антирелигиозный и антицерковный фольклор» и совместный труд Пушкинского дома и Института мировой литературы им. Горького «Вольномыслие и атеизм в русской литературе».

Событием большого историко-культурного значения является выход в 1960 году первых томов предпринятого институтом 28-томного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева. Это издание — наиболее полное собрание художественных произведений, критических работ и статей Тургенева. Ценнейший исторический и литературный материал, охватывающий более чем полстолетия русской и западноевропейской общественной жизни и культуры (1831—1883), представляет собою впервые собранные в настоящем издании эпистолярное наследие писателя (более 6000 писем).

Из текстологических работ, которые выйдут в свет в 1960 году, следует еще упомянуть так называемую «тагильскую находку» — переписку Карамзиных о Пушкине, освещающую последний период жизни поэта и обстоятельства его трагической гибели, и сборник неизданных рукописей западноевропейских писателей, отражающих их связи с русской литературой и ее виднейшими представителями. В числе других авторов здесь впервые публикуются хранящиеся в ленинградских архивах письма Руссо, Гете, Шиллера, Спенсера, Мериме, Додэ, Купера.

В 1960 году институт продолжит работу над персональными (пушкинскими) и общими библиографиями; наиболее значительной из них является трехтомная «Библиография по истории русской литературы XVIII—начала XX в.». В будущем году выйдет в свет первый том этого труда, в котором заинтересованы самые широкие круги читателей.

Одной из форм научно-пропагандистской и исследовательской работы в Пушкинском доме являются научные сессии и конференции, посвященные различным отраслям литературоведения, а также подведение итогов по изуче-

нию творчества отдельных писателей. В 1960 году в институте будут проведены научная сессия, посвященная 90-летию со дня рождения В. И. Ленина, конференция на тему «Принципы определения авторства с связи с общими проблемами теории и истории литературы», конференция по творчеству Пушкина, Чехова, Шевченко, Л. Толстого; сектор советской литературы проведет

научные заседания, посвященные Блоку, Маяковскому.

План научно-исследовательской работы на 1960 год потребует от всего коллектива значительных усилий, повышения качества научных исследований, активного участия в трудах Пушкинского дома его наиболее квалифицированных сотрудников.

В. В И Л Ъ Ч И Н С К И Й

КОНФЕРЕНЦИЯ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

20—21 октября в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР проходила конференция по изучению литературы XVIII века. В конференции приняли участие ученые Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Каменец-Подольска, Перми, Томска, Львова, Тарту.

П. Н. Берков в своем докладе изложил основные вопросы изучения русского просветительства. Охарактеризовав просветительство как философско-политическое течение, которое единственным средством улучшения жизни народа считает распространение образования, П. Н. Берков выделяет собственно «Просвещение» как один из этапов «просветительства», как идеологию революционной буржуазии в период подготовки революции.

Раннее русское просветительство, по мнению П. Н. Беркова, восходит к концу XVII века, и его деятелями являются представители духовенства и относительно прогрессивного дворянства. Второй период — это петровский «просвещенный абсолютизм», ставивший целью создание сильного государства.

«Просветительство» Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Поповского являлось связующим звеном между идеями Петровской эпохи и идеями Новикова, Фонвизина и Радищева.

Четвертый, наиболее развитый период русского просветительства (с 1760 года до «Путешествия» Радищева) является одновременно и периодом русского Просвещения, а также последним периодом господства теории «просвещенного абсолютизма» в России. Признание и оправдание Радищевым крестьянской революции означало отрицание просветительского принципа мирной пропаганды реформ. В деятельности Радищева русское просветительство перестало в революционный демократизм.

Касаясь вопроса о литературно-стилистическом выражении русского просветительства, П. Н. Берков предложил свою схему литературно-стилистического оформления отдельных его этапов. Период со второй половины XVII по первую четверть XVIII века П. Н. Берков характеризует как «предклассицизм», сформировавшийся на ос-

нове западноевропейского средневеково-латинского понимания античности и традиций древнерусской литературы. Период 30—50-х годов нашел свое выражение в демократическом и дворянском вариантах классицизма, а русское Просвещение (последняя треть XVIII века) проявилось в «постклассицизме» — сложном направлении, где имеют место и элементы сентиментализма в классицизме, и перерастание классицизма в реализм, и черты преромантизма.

И. З. Серман в докладе «Просветительство и русская литература первой половины XVIII века» отметил, что определение «просветительства», данное В. И. Лениным в отношении просветителей 60-х годов XIX века, нельзя буквально применять к XVIII веку — эпохе зарождения просветительства. Начало русского просветительства И. З. Серман относит к концу 20-х годов XVIII века и связывает его возникновение с тем переломом в общественном сознании, который был обусловлен петровскими реформами. Заслугой этого периода являлось создание литературы как выражения самосознания нации в целом. В литературе это вызвало появление жанра торжественной оды (Ломоносов, Тредиаковский) и сатиры (Кантемир). Развитие и обогащение русского классицизма шло на рационалистически-просветительской основе по пути осознания общесоциально-воспитательного значения литературы.

Основные споры вокруг докладов П. Н. Беркова и И. З. Сермана разгорелись по вопросу о сущности и этапах русского просветительства и о терминах «просветительство» и «Просвещение».

Е. Г. Плимак выразил удовлетворение четким разграничением периодов русского просветительства. Особо он остановился на затронутом в докладе вопросе о влиянии западноевропейского просветительства на русское. Подчеркнув решающее влияние французских просветителей, он указал также на большую роль философских систем немецких просветителей — Вольфа, Лейбница, Гердера. Е. Г. Плимак привел пример интересного опосредствованного знакомства Радищева с идеями Томаса Пейна, сыгравшими, по его мнению,

большую роль в решении Радищевым проблемы народной революции.

Спорных вопросов определения сущности Просвещения коснулся в своем выступлении Г. М. Фридлендер. Он указал, что определение Просвещения как определенной идеологии должно складываться из его социальной оценки и характеристики идеологической формы этого движения. Говорить о движении Просвещения можно лишь в том случае, если демократическая мысль, связанная с борьбой против крепостного права, выражается в вере в разум и в его способность перестроить мир. С этой точки зрения нельзя ни Сумарокова, ни Карамзина, ни Державина считать просветителями.

Эту мысль Фридлендера поддержал З. И. Гершкович. По его мнению, русское просветительство с 30-х годов XVIII века и до декабристов было дворянским с той или иной степенью революционности.

Ю. М. Лотман не согласился с тем, что просветительство в России начинается с Петровской эпохи. Эпоха Петра, по его мнению, не может рассматриваться как период борьбы против феодализма, что так характерно для просветительства; наоборот, это время утверждения дворянского феодального государства.

Против разделения понятий просветительства и Просвещения выступил Г. П. Макогоненко. Считая основной чертой просветительства его антифеодальный характер, он высказал убеждение, что ни Сумароков, ни Карамзин, ни другие идеологи дворянства не могут рассматриваться как просветители. Г. П. Макогоненко заявил, что независимо от стадии развития понимание просветительства должно удовлетворять всем трем пунктам ленинской характеристики.

В докладах Г. П. Макогоненко «Русское просвещение второй половины XVIII века и проблемы реалистического стиля» и Ю. М. Лотмана «Этапы развития и художественная структура русского просветительского романа XVIII века» была поставлена проблема связи идей Просвещения с художественными особенностями литературы XVIII века.

Исходным пунктом доклада Макогоненко была мысль о том, что реализм сформировался до сентиментализма и романтизма. Полемизируя с так называемой теорией «элементов реализма» и общепринятой схемой развития литературы от классицизма к сентиментализму, романтизму и реализму, он рассматривает реализм как исторически самостоятельную складывающийся художественный метод и ищет его истоки в творчестве Фонвизина, Новикова, Крылова, Радищева, Державина.

Художественную систему писателей XVIII века Макогоненко называет «просветительским реализмом» в связи с тем, что она сложилась на идеологической основе Просвещения.¹

Таким же стремлением найти пример целостного влияния просветительских взглядов на литературу, однако в рамках одного жанра, был проникнут и доклад Ю. М. Лотмана. Русский просветительский роман, по мнению докладчика, сложился на основе романа плутовского и политического романа типа «Телемака». Он возникает как роман двухплановый, с перевесом то в сторону изображения «естественной жизни» (утопии, робинзонады), то в сторону сатирического изображения современной действительности в сравнении ее с нормами просветительского представления о «нормальной» жизни. В докладе дается анализ русского просветительского романа на примере произведений П. Богдановича, Н. Стрехова, Г. Чулкова, И. Крылова, Н. Эмина. «Отрывка путешествия в*** И. Т.». «Кривонос — домосед, страдалец модный». «Путешествие» Радищева (которое Ю. М. Лотман считает также романом), по мнению докладчика, явилось высшим достижением просветительского романа и началом романа реалистического.

В прениях по докладу Г. П. Макогоненко указывалось, что его концепция не всегда соответствует конкретным фактам литературного процесса.

Л. И. Кулакова отметила, что если говорить об истоках русского реализма в XVIII веке, то следует начинать не с 60-х годов, а с творчества Кантемира. Кантемир, просветитель-сатирик, явился основоположником классицизма, но он, стремясь показывать грубую правду жизни, одновременно и разрушал эстетику классицизма.

З. И. Гершкович указал на произведенное Г. П. Макогоненко неправомерное ограничение избранных им писателей от господствовавшего в конце XVIII века сентиментализма. Он подчеркнул, что и сентиментализм и романтизм были на определенном этапе прогрессивными явлениями. Внутри методов происходила поляризация и выделялось более прогрессивное крыло. Именно так обстоит дело с творчеством Радищева, развитие которого шло в русле сентиментализма.

И. З. Серман подчеркнул, что, говоря о реализме XVIII века, прежде всего следовало бы соотносить его с реализмом XIX века. С этой точки зрения И. З. Серман не согласился с характеристикой

¹ Доклад Г. Макогоненко напечатан в четвертом номере журнала «Русская литература» за 1959 год.

творчества Державина, Радищева, Фон-визина как реалистического.

Е. А. Касаткина отметила, что Г. П. Макогоненко не хочет видеть противоречивости творчества писателей — представителей «просветительского реализма». Однако и у Державина и у Фон-визина есть тенденции, противоположные принципам реализма.

Мнение Е. А. Касаткиной поддержал Ф. Я. Шолом, отметивший, что метод никогда не существует в чистом виде и что творчество указанных писателей нельзя исчерпать только понятием «просветительский реализм».

Выступая по поводу доклада Ю. М. Лотмана, П. Н. Берков отметил, что роль просветительского романа в развитии русской прозы XVIII века в докладе преувеличена. Материал, включенный в доклад, можно лишь с большой натяжкой отнести к этому жанру. Между тем за пределами доклада оказались такие произведения, как «Путешествие в землю Офирскую» Щербатова, романы Захарьина, Аполлоса Байбакова.

Те же недостатки доклада отметил и И. З. Серман.

Кроме указанных, на конференции были заслушаны доклады А. В. Предтеченского «Общественно-политические взгляды Н. М. Карамзина 1790-х годов» и Ф. Я. Шолома «Просветительские тенденции в украинской литературе XVIII века».

А. В. Предтеченский остановился на вопросе об эволюции общественно-политических взглядов Карамзина в основном на материале его отношения

к французской революции. Он приходит к выводу, что Карамзин, вначале приветствовавший французскую революцию, был напуган якобинской диктатурой, что обусловило и консерватизм его оценок политической обстановки в России.

Иную точку зрения высказал в речах П. Н. Берков. Он отметил, что взгляды Карамзина окончательно сложились в 90-е годы XVIII века. Они ощущались как все более консервативные лишь по сравнению с изменившимися в XIX веке, в период подготовки восстания декабристов, запросами времени.

Доклад Ф. Я. Шолома носил обзорный характер. Докладчик особо указал на роль Кантемира, Сумарокова, Ломоносова в распространении просветительских идей на Украине. Подчеркивая связь украинского просветительства со средой образованного духовенства, Ф. Я. Шолом продемонстрировал все большее проникновение в эту литературу социальной темы.

Кроме докладов, на конференции были также заслушаны сообщения Т. А. Быковой о подготовке Государственной библиотекой им. В. И. Ленина сводного каталога изданий XVIII века; А. В. Позднеева о рукописных песенных сборниках начала XVIII века; И. Я. Каганова о дневнике генерального подскарбия Якова Марковича.

Бурные споры вокруг основных докладов несомненно заставили многих участников конференции по-новому взглянуть на ряд вопросов, связанных с русским просветительством.

В. СТЕПАНОВ

200-ЛЕТНИЙ ЮБИЛЕЙ ШИЛЛЕРА

10 ноября 1959 года по случаю 200-летия со дня рождения великого немецкого поэта Иоганна Фридриха Шиллера в Институте русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР состоялось открытое заседание сектора по изучению взаимосвязей русской и зарубежной литературы под председательством академика М. П. Алексеева.

На заседании, в котором приняли участие научные сотрудники института и литературоведы, работающие в других научно-исследовательских учреждениях Ленинграда, было заслушано шесть докладов и сообщений.

Во вступительном слове академик Алексеев охарактеризовал международное значение юбилея Шиллера и подчеркнул ту роль, которую играет творческое наследие поэта в развитии мировой прогрессивной культуры. Являясь подлинно национальным поэтом Германии, Шиллер оказал вместе с тем большое влияние на все литературы

мира и, в частности, на русскую литературу. Уже с конца XVIII века в России появляются многочисленные переводы произведений Шиллера и подражания ему. Многие русские писатели высоко ценили произведения Шиллера и испытывали в своем творчестве его влияние. Однако до сих пор у нас еще не создана такая книга о Шиллере, в которой были бы собраны и систематизированы все имеющиеся материалы и раскрыты неизвестные ранее страницы русской шиллерианы. М. П. Алексеев сообщил, в частности, о хранящемся в Рукописном отделе ИРЛИ неопубликованном дневнике Н. А. Маркевича, в котором находятся интересные свидетельства о его воспитателе по Благородному пансиону при Главном педагогическом институте в Петербурге — Линдквисте. По рассказу Маркевича, Линдквист учился вместе с Шиллером в Карловой школе и был непосредственным свидетелем создания

и написания «Разбойников», причем рукопись этой пьесы Линдквист прятал у себя.

«Доклады, сообщаемые на данном заседании, — закончил свое выступление академик Алексеев, — являются как бы этюдами к будущей книге о Шиллере в России».

Доклад Л. Е. Генина и К. С. Демченко был посвящен истории постановок пьес Шиллера на сценах революционного Петрограда. Вкратце осветив традиции сценического воплощения пьес великого немецкого драматурга в России, авторы показали далее, что после Октябрьской революции произведения Шиллера получили новое звучание. Постановкой «Дон Карлоса» ознаменовал начало своей деятельности Большой драматический театр в Петрограде. В трактовке этим театром пьес Шиллера сказалось стремление режиссеров и актеров усилить их социальный пафос и революционный романтизм. Выясняя причины огромного успеха пьес Шиллера у театральной аудитории Петрограда, авторы доклада на конкретном анализе ряда театральных постановок показали, что эти пьесы были созвучны настроениям широких народных масс в эпоху революции.

О восприятии Герценом и Огаревым творчества Шиллера говорил в своем докладе К. И. Ровда. В связи с эволюцией их мировоззрения менялось и отношение этих двух революционных демократов к Шиллеру. От безотчетной юношеской любви к великому поэту-бунтарю Герцен и Огарев перешли с течением времени к критическому пониманию его творчества. Они указывали на идеалистические заблуждения Шиллера, но высоко оценивали свободолобивый пафос его произведений.

С особым интересом было заслушано сообщение Ю. Д. Левина о повонайденных автографах поэта. В Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в коллекции Н. И. Андреева исследователь обнаружил неизвестное ранее письмо Шиллера писателю Вильгельму Готтлибу Беккеру от 5 ноября 1801 года, а в собрании П. К. Сухтелена — обгоревшие листки писарской копии «Вильгельма Телля» с режиссерскими пометками Шиллера, сделанными перед первой постановкой спектакля в марте 1804 года. Эти листки были спасены при пожаре Веймарского театра в 1825 году. Письмо Шиллера, детально прокомментированное исследователем, помогает уточнить отдельные факты биографии великого писателя и содержит некоторые интересные суждения.

В докладе А. В. Федорова «Юношеская драматургия Лермонтова и Шиллер» наряду с исследованием во-

проса о степени воздействия творчества Шиллера на молодого Лермонтова сохранилась попытка по-новому осветить некоторые стороны проблемы литературного влияния как процесса крайне сложного и глубоко творческого. Говоря о пьесе Лермонтова «Испанцы» и «Дон Карлосе» Шиллера, докладчик отмечал, что их близость усматривается в общепринципиальных особенностях, а не в частных фабульных совпадениях. В последующих драматических произведениях Лермонтова также ощущается генетическая связь с творчеством Шиллера, которая заключается в определенной близости идей и в тождественности принципов художественного воплощения этих идей. Однако к середине 30-х годов идущая от Шиллера романтическая линия Лермонтова как бы исчерпывает себя, после чего Лермонтов больше к жанру пьес не возвращается.

Об отношении к Шиллеру И. С. Тургенева говорила в своем выступлении Т. П. Ден. Тургенев знал и любил произведения Шиллера с детства, о чем свидетельствуют, в частности, книги из его личной библиотеки. Пристальное внимание к Шиллеру оставило бесспорный след в творческом развитии русского писателя. Однако к концу 40-х годов его оценка несколько изменяется. Примечательно, что полемически использованные Тургеневым строки из стихотворения «Колокол» были почти в то же время приведены К. Марксом и Ф. Энгельсом для характеристики филистерских выпадов Шиллера против французской революции. Вместе с тем имя Шиллера остается дорогим для Тургенева до последних дней его жизни.

В заключение торжественного заседания был заслушан доклад П. Р. Заборова «Первый русский перевод трагедии Шиллера „Мария Стюарт“». В 1825 году эта трагедия впервые была переведена на русский язык Н. Ф. Павловым, но не с оригинала, а с французской переделки Пьера Либрена. Сюеобразная трактовка этой трагедии Либреном оказала серьезное влияние на русский перевод, который вместе с тем отличается некоторыми специфическими чертами, связанными с особенностями русских литературных традиций первой трети XIX века. История этого перевода интересна и тем, что она может служить иллюстрацией к исследованию проблемы «литературы-посредника», т. е. посредничества одной национальной литературы (в данном случае — французской) в процессе взаимодействия двух других.

Заседание, посвященное юбилею Шиллера, вызвало значительный интерес научной общественности.

А. БРУХАНСКИЙ

НАУЧНАЯ СЕССИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

28 и 29 января состоялась научная сессия, посвященная столетию со дня рождения А. П. Чехова. Сессия была организована Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР совместно с Государственным научно-исследовательским институтом театра, музыки и кинематографии.

Открывая сессию, доктор филологических наук профессор Б. И. Бурсов отметил, что произведения А. П. Чехова давно приобрели всемирную известность. Однако до сих пор еще нет полного и ясного ответа на вопрос, какой вклад внес Чехов в общий процесс развития мировой литературы. Для успешного и плодотворного решения этого вопроса необходимо сосредоточить внимание исследователей на чеховских героях, на идеале человека у Чехова, а также на соотношении чеховского героя с героем русского классического романа, чеховского творчества с русским романом вообще. Изучение этих проблем, сказал Б. И. Бурсов, даст представление о том новом, что внес Чехов в русскую и мировую литературу, а также прояснит неизученные до сих пор стороны его творчества.

Доктор филологических наук К. Д. Муратова выступила с докладом «Чехов в советском литературоведении». Она наметила несколько этапов в изучении Чехова. Первый из них охватывает 20-е годы, когда Чехова рассматривали как писателя-пессимиста, пассивного созерцателя, выразителя дум растерявшей свои идеалы безвольной интеллигенции. Появившаяся в 1928 году в «Правде» статья М. Кольцова «Чехов без грима» была предвестником намечавшегося пересмотра взглядов на Чехова. Однако в целом для 20-х и 30-х годов характерны вульгарно-социологические взгляды на творчество Чехова, источником которых были статьи Фриче и Луначарского.

В 30-е годы происходит накопление материала во всех областях чеховедения, причем наиболее крупные успехи были достигнуты в изучении чеховской драматургии.

Началом нового этапа в изучении творчества Чехова явился 1944 год, год сорокалетнего юбилея со дня смерти писателя. Чехов воспринимается теперь как писатель-демократ, взгляды которого в конце 90-х годов в значительной степени революционизировались.

В послевоенные годы в изучении творчества Чехова были сделаны дальнейшие шаги. Однако некоторые положительные черты, присущие чеховедению в довоенные годы, оказались утраченными. Так, послевоенные работы во

многом лишены необходимой научно-фактической основы и опираются лишь на материал, введенный в научный оборот еще в довоенное время Балухатым, Пиксановым, Соболевым, Дерманом. Круг анализируемых явлений совершенно не расширился, появились статьи и книги, страдающие декларативностью и публицистичностью, исчезла проблема Чехова-юмориста.

Несмотря на отдельные недостатки, советское литературоведение добилось больших успехов в изучении Чехова (особенно его драматургии), и теперь на очереди стоит создание большой обобщающей монографии о писателе, где бы его творчество было показано в единстве и взаимодействии с общим развитием русской литературы XIX века.

С докладом «Традиции Чехова в мировой драматургии» выступил научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии А. А. Гозенпуд. Он отметил, что развитие зарубежной социально-психологической драмы неразрывно связано с именем Чехова.

Докладчик проследил традиции Чехова в творчестве целого ряда английских и американских драматургов, удел главное внимание произведениям Голсуорси, Шоу, Пристли и др. Однако, подробно охарактеризовав чеховские мотивы в английской и американской драматургии, докладчик весьма кратко остановился на традициях Чехова в славянских и романских странах, где они не менее сильны, чем в Англии.

Доктор филологических наук Н. И. Пруцков прочитал доклад «Структура чеховского рассказа («Дама с собачкой»)». Небольшой по объему, но наполненный широким социально-философским содержанием, рассказ Чехова близок к общественно-психологическому роману не только по своей проблематике и художественным принципам, но стоит рядом с ним и по своей структуре. Анализируя строение «Дамы с собачкой», докладчик приходит к выводу, что рассказ, начавшийся самой пошлой ситуацией, постепенно переходит в глубокую драму, которая подводит людей к пониманию серости и обыденности их жизни, пробуждает в них стремление к лучшему, светлому будущему.

Чехов показал, что герои его подошли к тому рубежу, который ясно и неумолимо свидетельствует о необходимости перемен, о необходимости коренного изменения жизни.

В докладе «Островский и Чехов» кандидат филологических наук Л. М. Лотман сосредоточила свое внимание на соотношении творчества двух

выдающихся деятелей русской драматургии.

Анализируя высказывания Чехова об Островском, докладчик приходит к выводу, что Чехов не считал Островского своим антагонистом в области драмы, хотя подчас и полемизировал с ним в весьма осторожной и тонкой форме.

Чехов, как и Островский, рассматривал театр как «школу», заставляющую зрителя глубже задумываться над современными вопросами, критически относиться к окружающей действительности.

Различия творческой манеры Чехова и Островского определяются прежде всего тем, что деятельность писателей относится к разным эпохам. Соответственно с этим Чехов и Островский ставили перед собой разные задачи.

Островский создавал большинство своих произведений в тот период, когда складывались и получали все большее распространение идеи 60-х годов. Он разлагал современную ему жизнь на элементы. Денежные отношения, отношения по имуществу представлялись ему тем началом, на котором строятся все общественные коллизии, семейные конфликты, судьбы людей. Счастье или несчастье героев Островского зависит от материального благополучия, потребности их крайне просты и незамысловаты, и самый тот факт, что счастье это оказывается невозможным, а потребности не находят себе удовлетворения, обличает вопиющую несправедливость современного быта. Мыслью об экономической основе всех отношений, о несправедливом распределении благ в современном обществе пронизаны произведения Островского.

В пьесах Островского авторская мысль является организующим началом. Драматург стремится сделать ее предельно ясной, дать зрителю «формулы мыслей и чувств».

Чехов — писатель сложной переходной эпохи, когда в борьбе с наступлением реакции передовые мыслители подвергали критике и анализу утвердившиеся, привычные теории, искали новых методов исследования и строили новые системы.

Чехов не мог примириться с эпигонством, получившим широкое распространение в 80-х годах. Он стремился активизировать самостоятельную мысль своего читателя и зрителя, разбивая все

привычные представления, используя фразы, потерявшие живой смысл. Чехов рисовал жизнь синтетически, во всем многообразии ее противоречий и подвергал ее суду человека огромных потребностей, широкой мысли. Идеальные конфликты, поиски путей изменения действительности и форм ее осмысления в большей степени, чем материальные интересы и нужды, являются источником драматизма его пьес. Близость Чехова и Островского докладчик усматривает не только в их взглядах на общественное значение театра и драматургии, но и в художественных особенностях их пьес.

В пересмотре традиционных норм и законов драматургии, считавшихся не преложными со времен Аристотеля, Чехов шел по пути, проложенному Островским и русской материалистической эстетикой 60-х годов. Он оказался более последовательным, чем Островский, в своей борьбе с привычными представлениями о «законах сцены», однако восприятие глубочайшего новаторского театра Чехова было подготовлено многолетней деятельностью Островского.

Научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии кандидат искусствоведения Ю. А. Головашенко в докладе «Чехов на советской сцене» охарактеризовал различные направления в истолковании Чехова на советской сцене. Первое направление, в котором сказались черты русского символизма, связано с именем Евг. Вахтангова и его постановкой «Свадьбы» (1920). Второе, отмеченное чертами вульгарного социологизма и схематизма, получило широкое распространение на советской сцене в 20—30-е годы. Третье направление отрицало светлые, яркие стороны в творчестве Чехова, подчеркивало чеховскую печаль и грусть. С подобным истолкованием творчества Чехова в свое время боролся еще Станиславский.

Постепенно на советской сцене формировалось направление, давшее новое звучание чеховской драматургии — звучание оптимистическое. Его зарождение связано еще с работами Вл. Ив. Немировича-Данченко, в частности с его постановкой «Трех сестер» (1940). Эта линия подхвачена советским театром и нашла свое выражение в лучших послевоенных постановках пьес Чехова в советском театре.

В. Б А С К А К О В



ПАМЯТИ БОРИСА МИХАЙЛОВИЧА ЭЙХЕНБАУМА

(1886—1959)

Путь Б. М. Эйхенбаума в науке был долг и сложен. Он начинал его в 1907 году; статьи и рецензии,¹ написанные им до 1917 года, свидетельствуют о неустанном поиске прочной методологической основы для истории литературы; в них звучит серьезная тревога за состояние тогдашнего академического литературоведения, а в некоторых делается, правда еще довольно робко и неуверенно, попытка объяснить распад символизма и появление новых литературных направлений влиянием глубоких перемен в жизни России.

Октябрьская революция помогла Б. М. Эйхенбауму глубже понять коренной недостаток русского дореволюционного академического литературоведения — его оторванность от жизни, от запросов современной литературы. Чуткость к переменам в жизни и в литературе превратилась у Б. М. Эйхенбаума в острое чувство ответственности за свою меру участия в строительстве новой культуры.

Это была в его жизни полоса напряженных исканий научного историко-литературного метода. Один из основателей «Опояза» (1918—1921), Б. М. Эйхенбаум был искренне убежден, что «из революции Россия выйдет с новой наукой о художественном слове» и что создана эта наука будет «Опоязом».

«Новая наука о художественном слове» действительно была создана, но совсем на другой основе. Литературная теория формализма, разработанная бывшими опоязовцами, была лишена основного научного стержня — подлинного историзма, о необходимости которого для историко-литературной науки Б. М. Эйхенбаум писал еще в своих ранних работах.

Подлинно научную основу для историзма в литературоведении дает только марксизм-ленинизм. К осознанию этого Б. М. Эйхенбаум пришел позднее, в результате долгих исканий и пересмотра своих взглядов формалистского периода.

Но уже в лучших работах Б. М. Эйхенбаума 1920-х годов судьбы молодой советской литературы, ее будущее ощущались им как его собственное будущее, за которое он несет полную меру исторической ответственности. Об этом он сказал в предисловии к одной из своих первых книг: «...вопрос о современной русской поэзии в целом — об ее возможностях и стремлениях — служит основным импульсом этой моей работы».²

Написанная в 1922 г. «Мелодика русского лирического стиха» касалась вопросов поэтического стиля, но уже в историко-литературной перспективе и была тесно связана со страстными спорами 1920-х годов о природе и возможностях русского стиха, как и более поздняя книга — «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924).

Сложное и противоречивое развитие советской прозы первой половины 1920-х годов отразилось в ряде историко-литературных исследований и критических статей Б. М. Эйхенбаума. Свое обращение к творчеству Льва Толстого он мотивировал в первую очередь потребностями жизни, а уже затем — требованиями историко-литературной науки: «...мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей вне связи с психологическим романом Толстого или Достоевского. Предстоит развитие сложных сюжетных форм — быть может, возрождение авантюрного романа, которого Россия еще не имела. На этом фоне изучение Толстого представляется мне одной из очередных задач».³

Для 1920-х годов характерно буйное цветение так называемой «орнаментальной прозы», разрабатывавшей различные виды сказового повествования. Споры

¹ «Пушкин-поэт и бунт 1825 года» (1907), «Достоевский в иностранной критике» (1913), «О Чехове» (1914), «Карамзин» (1916), «Письма Тютчева к жене» (1916) и др.

² Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пгр., 1923, стр. 8.

³ Борис Эйхенбаум. Молодой Толстой. Петербург—Берлин, 1923, стр. 9.

о природе сказа заставили Б. М. Эйхенбаума серьезно заняться изучением художественного стиля признанного мастера этой манеры — Н. С. Лескова.⁴ Интерес к этому своеобразнейшему русскому писателю Б. М. Эйхенбаум пронес через всю жизнь, охотно и часто писал о нем и, наконец, в самые последние годы явился одним из организаторов первого научного издания собрания сочинений Лескова.

Но не Лесков был постоянным собеседником ученого. У него было два «вечных спутника» — Лермонтов и Лев Толстой. Б. М. Эйхенбаум работал над Лермонтовым до последнего дня своей жизни. В 1960 году он предполагал завершить итоговую книгу «Лермонтов и русская жизнь 1830-х годов». А работа его над Толстым была еще далека от завершения. Из пятитомной монографии, задуманной Б. М. Эйхенбаумом, закончены только три тома.

Борис Михайлович Эйхенбаум соединял в себе талант ученого и дарование писателя. Он был писателем не потому, что написал роман о Макарове — гитаристе и лексикографе,⁵ а по всему складу своему, по особому чутью к поэтическому слову, по артистическому изяществу стиля. Настоящее писательское отношение к слову в сочетании с историко-литературной эрудицией сделало Б. М. Эйхенбаума великолепным текстологом. И не случайно поэтому он стал одним из основателей советской текстологической науки, которую характеризуют строгая историчность подхода и творческое отношение к литературному тексту.

Подготовленные Б. М. Эйхенбаумом издания Лермонтова, Тургенева, Лескова, Островского, Полонского, тома сочинений Льва Толстого были значительными вехами в истории нашей текстологической науки и до сих пор являются классическими образцами для текстологов.

Одно из последних выступлений Б. М. Эйхенбаума в печати было посвящено важнейшему вопросу текстологии, к решению которого он всегда подходил во всеоружии своего редакторского опыта и знаний. «Не следует придавать понятию „воля автора“ юридический смысл, — писал он. — Речь идет не о духовном завещании, а о художественном произведении. При изучении текста любой вещи надо прежде всего выяснить форму и степень участия автора в ее издании; от этого зависит решение вопроса, была ли воплощена в данном печатном тексте его „воля“, и в какой мере».⁶

Более полувека работал Б. М. Эйхенбаум как историк русской литературы, деятельно участвуя в строительстве новой, советской историко-литературной науки, — в стенах Пушкинского дома, в Ленинградском, а в годы войны и в Саратовском университетах.

Вернувшись в 1956 году в Пушкинский дом, Б. М. Эйхенбаум стал одним из деятельных участников и организаторов двух важнейших работ сектора новой русской литературы: «Истории русского романа» и «Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева». Его огромный опыт, его богатейшие и разнообразные знания, тонкий вкус и чувство стиля проявились во всей полноте в коллективной работе над этими изданиями.

От нас ушел большой ученый, талантливый и интересный писатель, вся жизнь которого была подчинена служению интересам родной литературы, ее прогрессу и художественному совершенствованию. Память о нем мы сохраним навсегда.

И. СЕРМАН



⁴ «Лесков и современная проза» (1925), «Н. С. Лесков» (1945) и др.

⁵ Б. Эйхенбаум. Маршрут в бессмертие. Л., 1933.

⁶ Б. Эйхенбаум. О тексте «Героя нашего времени». «Вопросы литературы», 1959, № 7, стр. 170.